Jacques Lassaigne

pictori pe care i-am cunoscut

Editura Meridiane

Pictori
pe care
i-am cunoscut

Biblioteca de artă
Biografii. Memorii. Eseuri.

Jacques Lassaigne

pictori pe care i-am cunoscut

Ediția a II-a, revăzută și adăugită

Cuvint înainte și traducere de
RADU VARIA

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1973

Pe coperta I:
KANDINSKY, V.
Improvizație nr. 6
(1910)

CUVÎNT ÎNAINTE

Carte de inițiere în artă și, chiar mai mult, de inițiere în iubirea de artă, Pictori pe care i-am cunoscut *e, într-un fel, cartea unei vieți, și cine ar dori să parcurgă întreaga operă a lui Jacques Lassaigne, paginile ei ar trebui să le citească mai întîi.*

Aceasta din mai multe motive, dar mai întîi pentru că obiectul ei este arta contemporană, arta zilelor noastre, care trebuie să ne pasioneze mai mult decît arta din alte epoci, după cum orice problemă actuală ne frămîntă mai tare decît problemele rezolvate de timp. Apoi, pentru că experiența artei actuale este aceea — după cum Elie Faure a observat mai întîi — care ne deprinde să privim și arta altor epoci (și nu invers), deoarece arta actuală rezumă și exprimă întreaga experiență a trecutului. În fine, în subtextul portretelor pătrunzătoare și delicat conturate de-a lungul anilor, reunite în acest volum, există o continuitate: aceea a reflecției permanente și subtile asupra naturii operei de artă și a criticii, prin care se profilează, de altfel, în chipul cel mai nuanțat, un autoportret al autorului însuși. Chiar dacă există unele omisiuni, ele nu dăunează cu nimic valorii cărții. Paradoxal, poate că tocmai în asta constă, din punctul de vedere al criticii de artă, o calitate a ei, generată de caracterul personal, partizan, de mărturia directă a participării lui Jacques Lassaigne la prezent, adică la devenirea artei în ultimele decenii. Titlul pe care îl va purta ediția franceză, Les peintres — je les vois, *exprimă poate mai exact ideea de prezență și de priză a ochiului critic asupra artei și artiștilor contemporani.*

Îi văd — spune el, și o comuniune se stabilește între două lumi, a lui și a artei, prin cine știe ce proces revelator, dar secret, și mai ales continuu, cum îi place să fie și demersul întregii opere a unui artist: e mai ușor să zbori, decît să evoluezi încet, iar la Artă nu ajung decît aceia care se apleacă asupra lumii cu răbdarea pe care aceasta o impune.

Există o critică de erudiție, care propriu-zis nu intră în realitatea operei și o alta, de idei, care se distanțează de operă, dar oamenii n-o îndrăgesc pe cea dintîi, iar de idei rămîn departe, în vreme ce universul lucrurilor create, cu tot insolitul și uneori ciudățenia lor, îi atrage, deoarece lucrurile se pot reintegra mai ușor decît ideile în propriul sistem al fiecăruia; écrivain d'art e numit, cu un termen propriu și intraductibil, autorul care captează în cuvinte muzica ascunsă în operele de artă, producții ale imaginarului, dintre care unele sînt, în modul cel mai real, extensiuni ale lumii.

Imensă noutate și anticipare, arta nu cere prea mult ca să se destăinuie, ci doar o facultate sporită a atenției, pe care mai întîi marii critici o au; altitudine calmă, unde limitele obișnuite dispar, clipă în care numai interogarea subzistă.

Născută din acest dialog cu miracolul continuu al artei, cum altfel am putea considera această frumoasă scriere a lui Jacques Lassaigne, decît un elogiu adus imaginației, artiștilor care au împins cel mai departe limitele realității — mai precis ale lumii cunoscute? Sau care, și mai mult, au putut să creeze o realitate nouă, autonomă, paralelă — a creației lor. Opera de artă are propria ei realitate; sensibilitatea artistului nu se exprimă cu ajutorul formelor și culorilor, ci în forme și în culori. Multe împrejurări favorizează întîlnirea criticului cu obiectul meditației sale — intuiția originalității insesizabile, analiza figurală, contactul permanent cu artiștii, și poate, mai mult decît toate acestea, propria sa calitate umană. Criticul abordează opera nu prin elementele ei exterioare, la fel cum nici artistul nu poate să confunde realitatea cu lumea fizică exterioară, ci, în cazurile superioare, o consideră ca o unitate pe care imaginația trebuie s-o descopere.

Jacques Lassaigne, criticul de artă contemporan care și-a apropiat cel mai mult valorile noastre spirituale, în-

credințează astfel cititorului român, la peste două decenii de la publicarea la București a cărții sale despre Ștefan Luchian, clasică astăzi, un nou volum în ediție originală și, odată cu el, întreaga lume a artei și artiștilor pe care i-a cunoscut.

RADU VARIA

ÎN LOC DE PREFAȚĂ

Îmi place ideea unei critici care să devanseze dar și să cuprindă simultaneitatea aspectelor, să se apropie de operă pe mai multe planuri, în mod intuitiv, rațional, poetic și să permită mai ales o privire permanentă asupra viziunii, a unității ei, sesizînd cele mai neînsemnate dintre indiciile acesteia, precum și aspectele ei cele mai neașteptate. Împins la limita consecințelor sale logice, acest demers poate ajunge să prelungească opera prin interpretarea spectatorului, așa cum trebuie să arunce o privire înapoi, pentru a ajunge la înseși izvoarele creației, incitată poate de o teamă exterioară sau de simpla înregistrare conștientă a unei așteptări, a unei absențe, a unui gol de umplut.

Întrepătrunderea artelor și mai ales a poeziei, muzicii și artelor plastice este și ea un excepțional mijloc de cunoaștere. „Niciodată artele n-au fost atît de apropiate unele de altele" — observa Kandinsky. Și e adevărat că niciodată cunoașterea totală a operei de artă prin echivalențe poetice n-a jucat un rol atît de important.

Cînd anumiți artiști lucizi — alții vor să-și tăinuiască misterul sau să se înconjoare de un nor de fum — și anumiți critici au încercat să definească un limbaj plastic de comunicare universală, au făcut-o, în general, reducînd opera la elementele ei de bază: linii, semne, culori, care primesc, ca și literele sau cuvintele, un sens precis, pe care fiecare îl poate recunoaște și datorită căruia poate citi opera în cauză. Alții au vrut să găsească un numitor comun la mai mulți factori. Dar de cele mai multe ori, aceste încercări s-au soldat cu eșecuri, deoarece orice tablou este un tot. Imaginea, explicația, interpretarea ce i se dau nu pot deci să se reducă la o sumă de părți sau la detalii, la ele-

mentele alfabetice și gramaticale ce-l alcătuiesc. Poate că se apropie mai degrabă de ideogramele chinezești.

Limbajul plastic nu poate fi conceput decît ca suma unor entități complexe, dar care nu sînt totuși imposibil de descifrat. Căci în fața unei opere date, reacțiile spectatorilor de bună credință și cu pregătire asemănătoare sînt, în general, foarte apropiate. Și cînd intervin formulările, atît deosebirile cît și asemănările lor ajung să constituie un repertoriu de bază.

Limbajul plastic va trebui așadar să cuprindă atît formele și culorile, elementele de analiză avînd valoare de litere și de cuvinte, cît și semnele totale, formulele caracteristice. Traducerea, vorbită sau scrisă, a tabloului, va putea utiliza o combinație a acestor elemente, așa cum, într-o oarecare măsură, chiar anumite opere picturale recurg la aporturi exterioare — de pildă colajele sau acele obiecte complete dispuse și fixate pe pînză, explicate prin semne, linii, culori. În acest fel, interpretarea operei de artă poate deveni, la rîndul ei, creație.

JACQUES LASSAIGNE

AVERTISMENT

Această carte este o culegere de articole apărute pe firul actualității și al împrejurărilor; ea le reproduce fără modificări, adică lăsîndu-le adesea caracterul de rapiditate, lipsa uneori de distanțare și dezvoltare suficientă; la timpul lor ele au răspuns necesității de a rezuma primele impresii. În afară de Juan Gris și de Modigliani, i-am cunoscut pe toți pictorii de care vorbesc. Mulți dintre ei mi-au fost chiar prieteni foarte dragi. Pentru unii nutresc o profundă admirație, considerîndu-i drept cei mai buni din acest secol, creatori al căror aport generos și însuflețitor rămîne străin de orice fel de compromis, de orice germen de distrugere sau de degradare.

Uneori le-am putut consacra lucrări complete pe care, firește, nu le pot relua aici și la care aș dori să-l îndrum pe cititorul interesat. Public în aceste pagini texte mai vechi sau fragmentare, dar care aduc indicații directe. Despre alți artiști care-mi plac la fel de mult, n-am avut ocazia să scriu; alteori o anumită timiditate sau incertitudine mi-a reținut pana.

Așa cum este, această selecție, care nu trebuie să fie deci considerată drept ceva absolut și în care absențele nu constituie excluderi, reprezintă totuși o constelație a ceea ce am îndrăgit mai mult, oameni și opere, a ceea ce mi-a solicitat atenția și prietenia.

J. L.

Capitolul 1

IN JURUL FOVISMULUI

HENRI MATISSE

Sînt încredinţat că Matisse este figura cea mai caracteristică, cea mai importantă, cea mai coerentă şi mai conştientă a artei franceze din secolul al XX-lea. Un om minunat, exemplar, a cărui amintire luminoasă dăinuie în sufletele tuturor celor ce s-au apropiat de el. Inteligenţă lucidă, caracter ales şi generos. Nu era egoist, cum s-a spus, ci orientat către esenţial, atent, inimos. Nu indiferent, ci pudic, rezervat. După ce şi-a risipit capodoperele, de care adesea a trebuit să se despartă pentru sume derizorii, şi care au devenit mîndrii ale muzeelor din lumea întreagă (mai ales ale celor din Moscova şi Leningrad, din Copenhaga şi Baltimore sau ale Fundaţiei Barnes), el a lăsat Franţei două muzee, la Cateau şi Nissa, precum şi capela din Vence, Matisse este un exemplu de vocaţie tîrzie; nimic în tinereţea sa, în cadrul său familial, nu lăsa să se vadă încotro avea să se îndrepte. Dar revelarea vocaţiei picturale este atît de puternică încît determină curînd o angajare totală. El are astfel, dintr-o dată, conştiinţa unui privilegiu ce-i conferă, în primul rînd, grele îndatoriri.

Ieşit dintr-un mediu care ignora cu totul viaţa artistică — o familie de mici negustori de grîne dintr-un sat din nordul Franţei, Bohain, în apropiere de Cateau-Cambrésis — s-a apucat mai întîi să studieze dreptul la Paris, ajungînd pînă la examenul elementar de «capacitate», ceea ce-i va permite să se angajeze ca secretar de notar într-un orăşel din provincia natală, Saint-Quetin. Niciodată, în timpul acestei prime şederi la Paris, nu i-a dat prin gînd să viziteze vreun muzeu, un salon sau o galerie.

Abia în cursul unei îndelungate convalescențe după o operație, urmînd sfaturile și exemplul unui vecin de pat, se apucă să copieze cromografiile de pe o cutie de culori adusă de mama sa. Nu e prea înzestrat și desenul îl supune la grele încercări. În schimb se simte transportat într-o altă lume, într-un climat care-i priește și care mai înainte îi dădea senzația unui orizont închis. Scapă de anxietate, care îl încerca mereu, și se vede dintr-o dată liber, singur, liniștit. „Mi se făcuse frică înțelegînd că nu mai puteam da înapoi; fără să țin seama de nimic, m-am pus deci pe muncă, urmînd îndemnul auzit mereu în anii de tinerețe: grăbește-te. Ca și părinții mei, m-am grăbit să lucrez, împins de o forță pe care și acum o simt străină de viața mea de om normal." Matisse a fost, cu siguranță, unul dintre creatorii care și-au examinat și definit cel mai lucid rațiunea artei lor, făcînd cele mai serioase încercări de a-și identifica impulsurile și de a le explica. Aceasta nu l-a împiedicat să stăruie cu modestie, de mai multe ori, asupra faptului că el nu e decît un mediu a cărui viață a fost condusă de forțe exterioare, pe care nu le-a dirijat, dar cărora le-a fost nespus de fidel.

Adeseori pictorii se refugiază într-o ignorare reală sau mai curînd simulată a motivelor care i-au determinat, a drumurilor parcurse, a rezultatelor la care au ajuns, prefăcîndu-se a nu ști cum anume s-au petrecut lucrurile și așteptînd de la comentatorii din afară propria lor descoperire interioară. Matisse, dimpotrivă, n-a încetat să se întrebe și să găsească justificări mai profunde, să-și analizeze mijloacele, să-și lumineze scopurile cu o inteligență puternică și cu o fermitate de caracter ce au frapat pe toți cei care l-au cunoscut. Se impunea colegilor de atelier și tovarășilor de luptă. În atelierul lui Gustave Moreau i se spunea „doctorul" poate și din cauza ochelarilor săi de miop cu lentile groase. Trebuie spus un cuvînt despre climatul în care s-a desfășurat tinerețea lui Matisse. Pentru că toată viața el a fost neobișnuit de sensibil la atmosferă, la cadrul natural, la lumină. Chiar și departe fiind, el a rămas mereu atașat de locul său natal, orășelul flamand Cateau, unde, din donațiile sale, s-a construit un muzeu care-i poartă numele și unde a realizat ultima sa operă, un vast vitraliu pentru grădinița de copii: un întreg pe-

rete de sticlă în fața căruia copiii trăiesc și încearcă primele imagini. El, care a fost prin excelență pictorul sudului, al Mediteranei, al Africii, al Polineziei chiar, și care a știut să recreeze mental o lumină simbolică pentru întregul Orient, acolo a învățat să vadă, în nordul Franței, regiune cu înfățișare ternă, monotonă, vastă cîmpie bătută de vînt, unde lumina e cenușie și drumurile merg înainte drept, urmînd și accentuînd parcă cele mai neînsemnate reliefuri. Și cred că arabescul lui Matisse este și el un drum ce merge direct la țintă, căruia îi ajunge o ușoară inflexiune, o pauză în afirmație, o curbă abia perceptibilă pentru a închide și îngloba ceea ce alții ar spune prin nenumărate digresiuni sau ocolișuri. Ca pictor începător, avînd totuși nu mai puțin de douăzeci și trei de ani, Matisse revine la Paris, pentru a se consacra noii sale vocații. Este începutul unei perioade sumbre în care frecventează diverse academii și încearcă să intre la bele-arte. Își amintea numai cu dispreț de pseudo-maeștrii care predau pe toate drumurile. O singură licărire în tentativele sale: întîlnirea la cursurile serale de la Artele Decorative cu Marquet, de atunci prietenul său nedespărțit. Intr-o zi, în curtea Școlii de bele-arte, unde tinerii care nu urmau cursurile erau totuși lăsați să deseneze după mulajele antice, Matisse e remarcat de Gustave Moreau care-l primește în atelierul său, scutindu-l de examenul de admitere (1895). Din acest moment, Matisse îndrăznește să se afirme. Incepe opera sa propriu-zisă, străbătînd rapid etapele: încă o dovadă a valorii de profesor a lui Moreau spre sfîrșitul vieții sale. Numele lui Moreau este de obicei asociat cu al lui Rouault, care se considera fiul său spiritual și care i-a apărat memoria într-un mod magnetic. Matisse nu i-a fost mai puțin recunoscător și au fost relevate (de către Gaston Diehl) analogii neobișnuite între aforismele prin care Moreau rezuma pentru elevii lui perfecta sa cunoaștere a tehnicilor picturii și principiile afirmate de Matisse în faimosul articol-manifest apărut în *la Grande Revue* în 1908.

Invățămîntul lui Moreau favoriza o gimnastică a ochiului și a spiritului înainte de a crea îndemînarea mîinii sau, mai bine-zis, această îndemînare, exersată, cu grijă, nu-și căpăta întreaga valoare decît în slujba unei

anumite idei despre artă. Aceasta era noutatea. Lecția lui Moreau se sprijinea pe înclinația și gustul pentru maeștri adevărați, pe care fiecare elev și-i alegea liber, la Luvru, copiindu-i sau interpretîndu-i în felul său. Era o emulație încurajată și călăuzită discret de maestru: căutarea picturii pure, care e întotdeauna un moment de întîlnire miraculoasă între om și univers, apoi între spectator și univers prin intermediul pictorului. Fiecare trebuia să cerceteze atmosfera creată de o operă anume: cutare natură moartă de Chardin, cutare portret de Rafael, cutare furtună de Ruysdael, cutare creație mitică de Poussin. În copiile sale, dintre care unele sînt celebre, ca de pildă *Calcanul,* după Chardin, Matisse, deși acordă prioritate studiului valorilor, caută un anumit echilibru de compoziție înlesnind repartiția justă a luminilor estompate și a tonurilor argintate, într-o gamă îndrăgită de olandezi, pe care-i admiră în mod deosebit. Pictează interioare în același spirit, destul de egal, în care toate obiectele rămîn tributare unei atmosfere generale. Colegul său, belgianul Evenepoel, îl califică într-o scrisoare din vremea aceea: „Un pictor delicat, savant în arta griurilor".

Apoi, după exemplul lui Manet și al ultimelor sale naturi moarte văzute în prăvălia lui Durant-Ruel, Matisse introduce mase albe, fețe de masă ori veselă, care concentrează luminozitatea în mijlocul compoziției și permit contraste cu tonurile întunecate: cuțit, pălărie-cilindru, ramă de abanos, sticlă de culoare închisă. Pictează cu minuțiozitate pînze foarte încărcate, dar acest extraordinar rafinament de execuție, această acumulare de detalii și de intenții, această abundență de efecte, această urmărire a finisajului, nu duc la o soluție. Matisse înțelege atunci că mijloacele nu trebuie să fie puse în evidență niciodată și că ele nu prezintă interes și valoare decît ca suport al unei construcții superioare, sintetice, spirituale, de fiecare dată reînnoită. Într-o zi, pe cînd se afla la Pissarro, acesta îi atrage atenția, cu privire la tabloul *La Desserte,* că nu albul, ci culoarea creează lumină.

Pasul hotărîtor este făcut în jurul anului 1898, cînd Matisse descoperă lumina meridională. Tocmai se însurase și se hotărîse să plece din Paris pentru un an, ca să poată lucra departe de lume. După o scurtă șe-

dere la Londra, de fapt un pelerinaj la opera lui Turner, pleacă spre Corsica. „La Ajaccio — scrie el — am avut marea revelație a sudului.“ Își prelungește șederea acolo timp de mai multe luni și apoi se îndreaptă spre Pirineii orientali și regiunea Toulouse, patria soției sale. Culoarea pură izbucnește acum pe pînza lui, cu o tehnică aproape exclusivă, ale cărei posibilități le explorează. Constată, mai întîi, că în aer liber lumina prea puternică a soarelui atenuează strălucirea tonurilor, le face să pară mai mate, mai nete și limitează proliferările tușei. Drept care, pentru experiențele sale cele mai îndrăznețe preferă scene de interior, în care doar ferestrele se deschid în afară. Aceasta avea să fie de acum înainte una din temele sale favorite, cu geamul-oglindă ce reflectă partea invizibilă a lucrurilor.
În același timp, el realizează un proces de despuiere a subiectului pe care îl reduce la elemente foarte simple, minore s-ar spune, dacă nu ar fi vorba tocmai de a da și celui mai neînsemnat dintre ele o noblețe, o măreție epică: un copac într-un lan de grîu, un buchet de ramuri de măslin, frontonul alb al unei case, o poartă de grădină — acestea sînt instantaneele pe care le captează, oprindu-și descrierea înainte ca materia să obosească.
La întoarcerea în Paris, decalajul între ceea ce lucrase în trecut și operele sale mai noi, spontane pînă la stîngăcie chiar, oferind un viguros amestec de culori, este atît de mare încît pînă și ultimele legături cu școala apar ca definitiv rupte. Moreau murise. Împreună cu Marquet, desenator incomparabil, Matisse pictează după natură, în grădina Luxembourg, la Arcueil și mai ales de la ferestrele atelierului lor comun din bulevardul Saint-Michel, perspectivele înclinate ale podurilor și verticalele catedralei Notre-Dame.

În opere astăzi celebre el conferă culorii o mare intensitate și în același timp o face mai ușoară. În loc de un plan vast, mai neutru, îi ajunge o simplă indicație și această indicație se înscrie într-o arhitectură în care planurile sînt repartizate și delimitate de contururi groase. Aceste construcții sînt însuflețite, capătă viață prin prospețimea și violența paletei. Se afirmă încă de pe acum acel caracter deosebit al artei lui Matisse: de a fi totodată afirmație și dezvoltare. L-a definit el însuși, în

amurgul vieţii, într-un text din revista *Jazz:* „Firul cu plumb, determinînd verticala, formează cu opusul său, orizontala, busola desenatorului. Verticala se află în spiritul meu; ea mă ajută să precizez direcţia liniilor. Nu indic o curbă, de pildă aceea a unei ramuri într-un peisaj, fără a avea conştiinţa relaţiei sale cu verticala". Ii mai rămîne să integreze în spaţiul pînzei figura umană, această verticalitate prin excelenţă. Ca să studieze problema, frecventează un atelier modest din Rue de Rennes, unde Carrière venea din cînd în cînd să corecteze. Regăseşte aici foşti colegi din atelierul lui Moreau şi alţii noi, ca Derain, impresionîndu-i pe toţi prin autoritatea cu care desenează nudurile, tăiate parcă în culoare vie, pictînd carnaţia cu roşu-aprins, verde sau albastru, cu violente contururi negre, destul de apropiate, în fond, de figurile lui Rouault (cei doi pictori făceau în vremea aceea schimb de tablouri). Tot atunci, Matisse învaţă şi tehnica sculpturii, modelînd cu înverşunare animale după Barye.

Cred că această întoarcere la sculptură este pentru el, ca şi pentru Picasso, importantă, semnificativă, utilă. Kahnweiler susţine că la originea fiecărei noi perioade a lui Picasso erau încercările de sculptură. Şi eu cred aproape acelaşi lucru în legătură cu Matisse. În tehnica aceasta, pe care n-o practică decît pentru el însuşi, se simte mai liber în studiul volumelor şi al curbelor sintetice care-i permit să integreze mişcarea în formă. Sacrifică fără ezitare ultimele rămăşiţe de pitoresc sau detailism. Rodin, pe care-l întîlneşte de mai multe ori, îl sfătuieşte să studieze diversele părţi ale trupului, tratîndu-le izolat. Astfel, în *Iobagul,* Matisse suprimă braţele personajului, care apare mai expresiv în accentuarea numai a torsului sprijinit pe picioare, un tors care merge. Sculptura îi serveşte la explorarea de noi drumuri şi ea este totodată un fel de antidot, de contrapondere atunci cînd pictorul se lansează în cucerirea sistematică a culorii, într-un moment în care apar, în calea lui, Signac şi principiile fecunde ale neoimpresionismului.

Este singura dată în viaţă cînd se înclină în faţa unei alte puternice personalităţi. Dar nu pentru multă vreme. Intră la „Independenţi" şi, înainte de a participa la

 primul Salon de toamnă, se duce să picteze la Saint-

Tropez în tovărăşia noilor săi prieteni — Signac şi Cross. Un rodnic schimb de păreri se stabileşte cu aceşti teoreticieni încercaţi. Matisse are prilejul să-şi sistematizeze propriile experienţe. Nu practică niciodată un „pointillisme" foarte ortodox, dar ştie să preia partea mai bună a acestei tehnici, care-i aduce o confirmare şi o eliberare, în măsura în care-l face să reacţioneze într-un mod personal. Astfel, nu acceptă să-şi coboare topurile pentru a le supune legilor diviziunii, ci forţează contrastul; desenul său transpare întotdeauna sub puzderia de tuşe colorate şi e chiar întărit de ele.
Această linie, care dispare şi reapare ca un fir călăuzitor sub descompunerile luminii, va deveni arabescul colorat: prima sa mare descoperire. Chiar alegoriile mitologice, figurile de fauni şi de nimfe cu care Signac şi Cross îşi populează tablourile, sînt pentru Matisse o inspiraţie fericită: el le actualizează şi plasează goliciunea lor vie, animată, într-un eden pe care-l creează sub impresia naturii mediteraneene, fără să aibă nevoie de aventura exotică, precum Gauguin. Din golful de la Saint-Tropez el păstrează inflexiunea molatică a plajelor îndepărtate, în timp ce, la capătul şirului de pini, un copac mare, vertical stabilizează compoziţia în care femeile ce se scaldă dobîndesc un caracter de personaje mitice, răspunzînd titlului baudelairian *Luxe, calme et volupté*. Această pînză-manifest ocupă locul de onoare la Salonul Independenţilor din 1905 şi atrage toate privirile. „În faţa acestui tablou — a spus Dufy — am înţeles toate noile rosturi ale picturii, iar realismul impresionist şi-a pierdut în ochii mei farmecul cînd am contemplat miracolul imaginaţiei introdus în desen şi culoare."

În aceeaşi vară, Matisse pleacă împreună cu Derain pe coasta Cataloniei franceze care-i oferă un decor natural de o arhitectură mai consistentă şi mai fermă. Tuşa lui, încă fragmentată, se alungeşte devenind ritm şi structură. Asistăm la trecerea de la vibraţia pointillistă la „à-plat"-urile de culoare fluidă şi la arabescul semnificativ. Pînza se înflăcărează şi Matisse se lasă pradă „fericirii de a trăi". Acesta e titlul pe care-l dă marii compoziţii realizate atunci, opera sa majoră, capitală, mîndrie a Fundaţiei Barnes, unde poate în sfîrşit fi văzută după o lungă perioadă în care

accesul în galerie a fost oprit, şi care este sinteza, în afara timpului şi a vreunui peisaj dat, a tuturor impresiilor culese de el. De astă dată pointillismul este depăşit şi lumina e integrată în culori, exaltate de complementarele lor, planurile colorate fiind sugerate de arabescul schimbător. Grupurile care evocă pastorala şi bacanala se etajează sub umbre transparente. Cadrul nu mai este identificabil, ci rezultat al unei sinteze a tuturor peisajelor posibile dispuse într-un decor ideal. Acest decor e din ce în ce mai despuiat pentru a deveni un suport colorat quasi-abstract, atunci cînd Matisse, dezvoltîndu-şi ideea pînă la ultimele ei consecinţe, reia succesiv figurile şi grupurile pentru a le dezvolta izolat. *Luxul,* pictat în 1907, la Collioure, oferă un acord armonios între personaje şi fundalele care le susţin, dar variaţiile de culori, încă modulate, care deosebesc cele trei figuri după atitudinea şi distanţa dintre ele, degradeurile care subzistă între diversele depărtări, azurul şi norii, munţii şi marea dispar cu totul în a doua versiune a tabloului din anul următor. Nu mai sînt decît „à-plat"-uri riguroase afirmînd egalitatea figurilor. Şi curînd, în loc de peisaje, nu mai apar decît schematice linii orizontale, de pildă pe spinările *Jucătorilor de popice* de la Leningrad sau în *Femei la scăldat cu broască ţestoasă.*

Matisse intenţionează atunci să realizeze o pictură cu adevărat decorativă şi murală: faimoasele panouri *Dansul* şi *Muzica,* amîndouă comandate de Sciukin. Iată cum vede el problema şi o expune ziaristului Estienne *(Les Nouvelles,* 12 aprilie 1909): „Trebuie să decorez un atelier. Are trei etaje. Îmi închipui vizitatorul care vine de afară. Primul etaj îl aşteaptă. Dar trebuie să obţii de la vizitator un efort şi să-i dai un sentiment de veselie. Primul meu panou reprezintă dansul, hora aceea care zboară deasupra colinei. La al doilea etaj, te afli în interiorul casei; în ambianţa şi în tăcerea ei văd o scenă de muzică, populată cu personaje atente; în sfîrşit, la al treilea etaj, e linişte deplină şi pictez o scenă de odihnă, oameni întinşi pe iarbă, stînd de vorbă sau visînd. Voi obţine aceasta prin mijloacele cele mai simple şi mai sumare, acelea care permit în mod pertinent pictorului să-şi exprime toată viziunea sa interioară". Enumeră aceste mijloace:

„...trei culori pentru un vast panou al dansului: albastrul cerului, rozul trupurilor, verdele colinei". Şi proclamă: „Ne îndreptăm spre seninătate prin simplificarea ideilor şi a plasticii".

Nu s-a apreciat atunci aşa cum s-ar fi cuvenit partea revoluţionară a acestei opere (cum s-a întîmplat de altfel şi cu *Domnişoarele din Avignon* de Picasso). Practic n-au fost văzute, şi au reapărut mult mai tîrziu în toată gloria lor. Ele duceau către un fel de abstracţie concretă neobişnuit de fecundă. Matisse însuşi era conştient de acest lucru, dar îngrijorat. În acelaşi timp, el lucrează la o serie de naturi moarte decorative de o mare bogăţie: ţesături florale, tapiserii mobilînd spaţiul şi pe care se detaşează porţelanuri preţioase, statuete, obiecte rare. Încearcă însă mereu să integreze tot mai multă substanţă *purităţii* pe care o caută (termenul e folosit de el). Nu merge spre vid. Pentru el abstracţia nu e făcută din renunţare, ci din amalgam, din integrare. Vrea mereu să dea mai multă consistenţă culorii, ca şi compoziţiei.

Astfel, în acel tablou surprinzător care este *Armonie în roşu,* aflat la Leningrad, reuşeşte să trateze în suprafeţe riguros plane întreaga profunzime supraîncărcată de elemente, ca în vechiul său tablou, *La Desserte.* Dar de astă dată profunzimea este abolită, obiectele naturii moarte sînt reduse la cîteva pete izolate, aproape semne, personajul nu mai e decît o siluetă decupată; un „à-plat" roşu cuprinde trei pătrimi din tablou. Această vastă întindere monocromă este însă animată de arabescuri ce subliniază şi respectă luxurianţa motivelor.

Asemănătoare este experienţa făcută cu prilejul călătoriei în Maroc în 1911 şi 1912. Aş vrea să fac însă o precizare: André Lhote a susţinut că Matisse trecea de la senzaţie la idee, spre deosebire de cubişti, care porneau de la idee la senzaţie. În realitate, decorul lui Matisse, în care se îmbină elemente foarte diverse, ce se organizează puţin cîte puţin, răspunde ideii pe care el şi-o impusese dinainte. Astfel concepţia sa despre magia arabă este cu siguranţă anterioară călătoriei pe care a făcut-o tocmai pentru a pune la încercare temeinicia ei. Matisse îi căutase „confirmarea" (e cuvîntul lui) şi la

expoziția de artă musulmană de la München, în 1909. Cu privire la miniaturile persane, el observase că „prin accesorii această artă sugerează un spațiu mai mare". Îi vine atunci ideea de a izola obiectele pe un fond închis, nedistinct, pentru a le da o strălucire seducătoare de materie opacă sau de ceramică (de pildă în *Tărtăcuțele)*. La fel, obsesia albastră a peisajului marocan pe care o găsim în minunatele tablouri cu peisaje din Tanger, Casbah și Terrasse, impropriu denumite tripticul Morozov, se află chiar într-un tablou anterior, *Fereastra albastră,* pictat la Issy-les-Moulineux cu cîteva luni înainte de călătoria în Maroc. Aceste forme idealizate, de copaci deveniți palme, sînt cele ale arborilor din Île de France, pe care Matisse îi privea din camera sa. Diversele versiuni ale tablourilor *Riffanul, Marocanul* și *Zorahul* — își găsesc la rîndul lor concluzia, adică integrarea perfectă a elementelor, într-o compoziție quasi-abstractă, aceea a *Marocanilor,* pictată doi ani mai tîrziu în Franța, după îndelungi reflecții. Această compoziție, una dintre cele mai echilibrate ale lui Matisse, face să alterneze elemente reduse la pure simboluri și semne care se detașează pe un negru strălucitor; florile sînt reprezentate astfel prin sfere vrîstate cu alb și albastru, moscheea nu-i decît o cupolă, de altfel ușor de recunoscut. Tabloul folosește variații de mov și verde din care Matisse scoate efecte extraordinare în compozițiile pictate tot atunci în atelierul de pe Quai Saint-Michel, în a cărui posesie a intrat din nou și unde îi pozează italianca Lorette. În acele *Vues d'atelier,* el face un efort de organizare a tabloului, care-l duce în pragul abstracției.

Matisse, prieten din 1906 cu Picasso (întotdeauna cei doi pictori au fost sensibili unul la ceea ce realiza celălalt), nu practică fragmentarea suprafeței — contrară înclinației sale. Dar ostil cubismului analitic, el se interesează, dimpotrivă, de căutările sintetice și de futurism. Tentat de geometrizare, el nu renunță totuși la căutarea sa fundamentală: aceea a curbei închizînd densitatea fericită a volumelor și mișcarea formelor. I se întîmplă chiar să renunțe la seducțiile culorii, al cărei maestru prin excelență este, păstrînd doar un gri ca oțelul, minunat de altfel, pentru a încerca să redea

echivalenţa şi dinamica luminii prin fascicole de linii (ca în portretul *Yvonnei Landsberg* sau în acela al *Doamnei Matisse cu pălărie* din 1913). Dar nu va merge niciodată pînă la totala depersonalizare a figurilor; chiar atunci cînd se reduce la forme geometrice, rotunde sau ovale, el menţine un punct de reper, un semn viu. Aşa de pildă în faimoasa *Lecţie de pian*, prima versiune (1916), — a doua fiind mult mai realistă. În *Atelierele* din 1916 şi 1917, organizarea suprafeţei devine din ce în ce mai riguroasă, cu planuri mari colorate, strict delimitate de verticale şi diagonale invizibile pe care se agaţă, ca nişte variaţii muzicale, graţioase arabescuri decorative, fier forjat, grilaj negru. Şi, în acelaşi timp, îl vedem pe Matisse calificînd fiecare figură sau fiecare obiect ca o unitate complexă în conturul ei, restituindu-i o savoare concretă, o existenţă. Fondul se animă din nou, pe el reapărînd tapiserii sau arabescuri înflorate. Negrul îşi reia rolul de suport exaltînd tentele reci.

Găsim astfel, pînă şi în momentele cele mai ambiţioase ale creaţiei lui Matisse, un fel de reţinere, o conştiinţă a limitelor sale, care-i permit să se concentreze mai bine, să-şi tempereze elanurile. Opera sa oferă o mişcare de flux şi de reflux. Apollinaire a scris într-un articol premonitoriu din 1907, cu privire la Matisse, despre o ordine măsurată instinctiv.

Odată împlinit acest imens efort de creaţie, Matisse cunoaşte un moment de disponibilitate, de răgaz. E imediat după război şi toată lumea încearcă să-şi recapete suflul. Nu cred că renunţă la tentaţia de a atinge absolutul, şi acest lucru îl dovedeşte mai tîrziu. Dar, pentru moment, îi e sete de linişte, de izolare. Sănătatea sa nu e prea bună şi are nevoie de o climă mai blîndă. Pleacă să se odihnească la Marsilia, apoi la Nissa. Nu bănuieşte că şi-a întîlnit destinul, lumina care-i va scălda al doilea versant al vieţii, locul de predilecţie unde va reveni mereu pînă la sfîrşitul vieţii şi unde este înmormîntarea. „Nu puteam crede în fericirea asta a mea, cînd am înţeles că în fiecare dimineaţă, voi revedea această lumină", i-a spus el lui Georges Salles. Opera sa e de acum încolo imaginea acestei fericiri, abolind umbrele bolii şi ale suferinţei.

Există azi tendinţa de a minimaliza operele pictate de Matisse între 1920 şi 1925, *Odaliscă,* odăi cu lumini cernute prin jaluzele, căzînd cu o blîndeţe învăluitoare pe obiecte, poate pentru că aceste opere încîntătoare au fost mult văzute şi multă vreme singurele văzute. Se pierduse adevărata perspectivă a lui Matisse, pentru că operele sale mai vechi şi majore răspîndite în Rusia, în Scandinavia sau în America, în colecţii mai mult sau mai puţin inaccesibile, fuseseră uitate. Dar dacă repunem această producţie de după război la locul ei şi în climatul ei originar, trebuie să constatăm că ea reprezintă o admirabilă reuşită. (Matisse însuşi a rămas foarte indiferent la exploatarea operei sale: refuza să se ocupe de expoziţii şi considera că tablourile sale trebuiau să-şi facă drum acolo unde se aflau. Se opunea oricărui prospecţionism şi oricărui dirijism). În această primă perioadă de la Nissa, paleta sa devine mai sprintenă, se nuanţează cu tente opalescente, cu acorduri delicate de roz-pal, de gri-albăstrui, de verde ca apa — cu fluidităţi de acuarelă. E o artă de evaziune, de intimitate, de dezrădăcinare, în care temele nu-s decît pretexte. E imposibil să nu fii frapat de izbînda constantă a pictorului, de harul cu care face să vibreze fiecare clipă de fericire. În perioada nesigură prin care trece arta după primul război mondial, sfîşiată de exagerările unui impresionism răzbunător care cutremura Europa, şi de reacţia lipsită de perspectivă pe care unii o afirmă în numele unui neo-clasicism mai mult sau mai puţin latin, retragerea lui Matisse apare ca un act de înţelepciune. Ferindu-se de excese ca şi de vechile reţete sclerozate, el elaborează elixiruri savante ce au să fie minunate antidoturi.

Căci el se îndreaptă spre o concepţie în care-şi va păstra îndrăzneala şi extrema fineţe a acordurilor, dînd mai multă intensitate culorilor, în timp ce figurile îşi menţin rolul decorativ, devenind mai monumentale şi mai semnificative. E cazul odaliscelor pe fond de ample motive florale din 1927—1928. În acelaşi timp, el reîncepe să sculpteze, executînd capete mari cu rotunjimi impresionante. Reia o căutare mai veche şi termină un *Nud* văzut din spate, care devine o combinaţie de forme aproape abstracte, corpul fiind exprimat prin două semicoloane făcute fiecare din cîte un braţ, o porţiune

de spate şi un picior, ambele despărţite de o linie mediană groasă, împletită. Matisse, care fusese primul se spune — sau Derain? — ce s-a interesat de arta neagră în 1906, găseşte în ea o puternică expresie primitivă. Această cercetare arată în ce măsură se preocupă, în timp ce-şi realizează cele mai intime opere de şevalet, de noi lucrări monumentale.

Ele aveau să i se ofere odată cu propunerile lui Barnes de a-i decora palatul în care tocmai îşi instala colecţia. O arhitectură mediocră: suprafaţa oferită lui Matisse este plasată foarte sus, în holul de la intrare, deasupra ferestrelor, şi formează trei alveole separate prin proeminenţa arcurilor ce susţin plafonul. Liniile compoziţiei, care trebuia să fie unitară, vor fi ele destul de puternice pentru ca să reziste acestei rupturi, şi îndeajuns de dinamice pentru a se racorda unele cu altele în ciuda întreruperii arcurilor? După multe încercări infructuoase, Matisse reuşeşte să învingă dificultăţile tehnice şi să creeze forme aeriene, avîntate, pornind la asaltul cerului într-o mişcare ascensională pe care o accentuează repartiţia verticală a fondurilor în dungi albastre, roz şi negre. O primă versiune realizată la Nissa, după o călătorie la Philadelphia, se dovedeşte oarecum diferită de dimensiunile clădirii. Datorită acestui accident tehnic Muzeul de Artă Modernă al oraşului Paris a avut şansa de a primi această operă monumentală, oferită de Matisse. A doua versiune a fos realizată pe loc, la Meryon, pentru a se evita orice eroare.

Se poate spune că, din acest moment, pictura lui Matisse s-a adaptat atît de bine dimensiunilor murale, încît nu mai poate suporta decît anevoie servituţile şevaletului. În tablourile pe care Matisse le începe de acum încolo, indiferent de dimensiunea lor, el este mereu preocupat de această relaţie şi găseşte totdeauna o ieşire în reafirmarea suprafeţei iluminate de acorduri sincere, intense. Fiecare operă reprezintă prin ea însăşi un pas înainte, şi cînd Matisse a permis în mai multe rînduri fotografierea unei pînze, a momentelor succesive ale evoluţiei ei, aceasta a dat documente extrem de interesante. De pildă, *Nudul roz* din 1934 (Colecţia Cone) a cunoscut douăzeci şi două de stadii de la 3 mai la 30 octombrie ale acelui an. De-a lungul aces-

tora se vede născîndu-se, dintr-un divan banal, suprafaţa albastră densă a cărei organizare ţîşneşte din dungi, iar apoi din cadrilaj; se vede cum formele se umflă, sau se subţiază, pe măsură ce conturul devine tot mai precis şi mai adecvat, capul refuzînd abandonarea pozei naturale pentru a se stabili ferm, decorul buchetului şi al spetezei de scaun rezumîndu-se într-un dublu motiv ornamental. În acelaşi spirit, Matisse realizează tapiserii şi un decor în jurul unui şemineu pentru Nelson Rockefeller.

În 1941, o cumplită operaţie, la Lyon, îi întrerupe lucrul. Totuşi îndată ce se simte mai bine, Matisse reia şi continuă ilustrarea operei lui Mallarmé pe care o începuse în 1930, la cererea lui Skira. Avînd unele dificultăţi în manipularea culorii, el începe să recurgă la hîrtii în prealabil preparate cu guaşă după indicaţiile sale, pe care le decupează ca şi cînd ar desena. Astfel ia naştere albumul revistei *Jazz* — „improvizaţii cromatice şi ritmate", unde cristalizarea amintirilor sale despre circ, poveşti populare şi călătorii se traduce în imagini vii şi violente. Pentru a le lega între ele şi a le atenua contrastele, Matisse le comentează cu o scriere mare, armonioasă, găsind formule sesizante: „Curbele mele nu sînt nebune... Căci decuparea pe viu în culoare nu mă duce cu gîndul la dăltuirea directă a sculptorilor".

Această operă e la originea ultimelor mari creaţii ale lui Matisse. Atenuarea suferinţelor sale îi dă puterea de a realiza, între 1946 şi 1948, o ultimă suită magistrală de picturi propriu-zise. E vorba de interioare cu flori, fructe, uneori de cîte o siluetă: *Ramura de prun pe fond ocru* sau *pe fond verde, Interiorul cu ferigă neagră, Ananasul.* Suverana măiestrie a acestor opere care de astă dată nu cunosc nici o revenire, nici o reluare, se dezvoltă în flori neprevăzute şi rare. O prospeţime spontană izbucneşte din culorile pure, abia atenuate cu puţin alb, a căror intensitate rezultă din întindere.

Dar adevărata împlinire a operei lui Matisse, atunci cînd practic nu va mai putea picta, va fi capela de la Vence şi marile compoziţii din hîrtie decupată. Pentru capela din Vence, creată de el în semn de recunoştinţă faţă de tînăra călugăriţă care-l îngrijise în momentele

cele mai grele ale bolii, artistul a vrut să facă o operă unitară şi să creeze o atmosferă răspunzînd spiritului căruia îi era hărăzită. Pe un decor de ceramică albă se detaşează în linii pure trei mari motive: un Sfînt Dominic monumental exprimat în ovalul perfect al feţei şi mantiei ce-l înfăşoară, un Drum al Crucii făcut din combinarea unor semne elementare, nu secrete ca în catacombe, ci dispuse în plină lumină, o Fecioară cu Pruncul, floare dintre alte flori stilizate.

Această austeră simfonie dominicană în negru şi alb, unde singurul lux este acela al ornamentelor şi al uşii sculptate a unui confesional, aidoma unei ferestre arabe, se iluminează după ceasurile zilei, prin transparenţa vitraliilor verzi şi galbene, ora cea mai bună fiind sfîrşitul dimineţii de iarnă. Nu există vizitator, credincios sau necredincios, care intrînd în această capelă să nu încerce un sentiment de participare la o comuniune spirituală. „Vreau ca acei ce vor intra aici să se simtă purificaţi şi descărcaţi de povara lor" — scria Matisse părintelui Couturier. Şi în mesajul pe care l-a adresat, cu puţin înainte de a muri, oraşului său natal, el declară: „creînd capela de la Vence m-am trezit în sfîrşit faţă în faţă cu mine însumi şi am înţeles că toată truda înverşunată a vieţii mele era pentru marea familie umană, căreia trebuia să i se reveleze prin intermediul meu ceva din prospăta frumuseţe a lumii".

GUAŞELE DECUPATE ALE LUI MATISSE

Pînă-n ultima clipă a vieţii, Matisse s-a considerat dator faţă de soartă. Din 1950 şi pînă în 1954 el realizează un ultim capitol uimitor al operei sale: guaşele decupate. Această tehnică inventată de el n-are legătură cu aceea a colajelor cubiste sau a colajelor suprarealiste. Pictorul visează la o artă fără hotare, în stare să comunice tuturor bucuria intensă pe care o degajă. Nu-i nicidecum vorba de combinarea unor forme dinainte stabilite şi de interpretarea întîlnirii lor întîmplătoare ci, pentru un artist care este deopotrivă pictor, sculptor şi decorator, de decuparea formelor în mobilitatea şi în evoluţia lor.

Această modalitate îi pare nimerită pentru cele mai felurite şi mai ample lucrări în domeniul mural şi ornamental. Compoziţiile cele mai caracteristice, Matisse a ţinut să le prezinte la Salonul din mai, printre operele tinerilor artişti în viaţă. Gaston Diehl a descris emoţia organizatorilor acestui Salon atunci cînd a fost despachetată marea compoziţie: *Tristeţea regelui*. Minunata figură a lui *Zulma*, de la Muzeul din Copenhaga, a fost prezentată la Casa Gîndirii Franceze, iar alte colaje au figurat la cele două expoziţii organizate în 1949 şi în 1956 de Muzeul Naţional de Artă Modernă. Dar cele mai multe din operele concepute de Matisse în tehnica aceasta au rămas sub formă de benzi colorate, pe care le aşeza după voie pe pereţii, pe tavanul şi chiar pe podeaua odăii sale, scoţîndu-le ori de cîte ori trebuia să facă loc unor noi înfloriri. Din fericire, ma-

chete amănunțite aveau să îngăduie mai tîrziu fixarea definitivă pe pînză și pe panou a acestor ultime viziuni ale lui Matisse.

Grupînd semne izolate, concrete și sintetice, Matisse creează mai întîi o faună marină și o floră poetică: *Animale de mare, Pești chinezești, Flori de zăpadă.* Fiecare motiv se detașează pe carouri juxtapuse, ce sugerează ceramica. Marile compoziții: *Tristețea regelui* și *Negresa* datează din 1952, epocă fecundă a artistului. În *Negresa,* Matisse conferă o neobișnuită densitate guașei negre și roșii — în forme izolate, subțiate de lumină, animate de o mișcare atît de izbutită încît ar putea susține un perete întreg. Dimpotrivă, suprafața monocromă e compactă în *Nudurile albastre* — trupuri încovoiate, ale căror mase sînt repartizate cu un mic spațiu alb lăsat între ele, după una din cele mai vechi practici ale pictorului. Există mai multe serii ale acestor nuduri, unele reprezentate în mișcare, *Dansatoare* au apărut fluturînd, altele statice, cu forme geometrice, ghemuite: altele, mai simple, devin arabescuri, ca în cazul siluetelor sprintene ale *Dansatoarelor pe sîrmă,* operă ce poate fi văzută, într-o fotografie, deasupra ușii din camera lui Matisse. Odată, neajungîndu-i guașa albastră, Matisse a prelungit picioarele pe o hîrtie de altă culoare și astfel s-a născut compoziția numită *Ciorapii verzi,* unde reapare unul din acordurile favorite ale pictorului. În sfîrșit, în mari panouri orizontale se desfășoară *Scene la piscină:* pe o bandă albă, îngustă dispusă pe întinderi ceva mai largi, de pînză gălbuie, se zbat forme, sărind în apă sau plutind leneș pe spate, depășind uneori cadrul ca niște delfini ce saltă peste valuri.

În 1953, căutările lui Matisse se orientează în sensul desenelor din 1947—1948: linia susține mai bine culoarea, uneori contopirea lor influențează conturul, alteori, intervin ample pensulații cu tuș. În *Acrobații,* deformarea trupurilor în plin efort este redată de însuși decupajul benzii colorate, ce se dilată sau se contractă și pare să respire. În alte opere alternează trupuri desenate cu penelul și pete colorate dînd nota decorativă. În acest spirit e realizată *Marea decorație cu măști,* uriaș poliptic de zece metri pe trei metri și

jumătate, ce-i permite pictorului să desfăşoare o extraordinară măiestrie în variația formelor simetrice şi niciodată asemănătoare ale frunzelor, petalelor şi pistilurilor, de fiecare dată reinventate. Compoziția *Melcul* este pur cromatică, făcută din dreptunghiuri inegale, de culori diverse, urmînd o lentă mişcare în spirală. În sfîrşit Matisse se lasă pentru o ultimă dată în voia viziunilor sale oceanice paradisiace şi a compoziţiilor cu motive pur florale ce au prospețimea şi parfumul *Cîntării Cîntărilor: Vie, Iederă, Maci,* arabescuri ce înfloresc cu grație, *Acante,* flăcări verzi, galbene, portocalii şi roşii, proiectate ca nişte lăncii prin imensul spațiu de cucerit.

Aceasta a fost, în simplitatea ei, ultima viziune terestră a lui Matisse; cu aceste elemente de o puritate ideală, el a construit un palat minunat şi trainic, cum Orientul n-a cunoscut vreodată altul mai frumos. El inventează forme noi, alte dimensiuni, alte mijloace, care nu implică nicidecum renegarea a ceea ce precede, ci o izbucnire, o depăşire, o exaltare. Nu există mesaj mai tineresc, mai răscolitor, mai reconfortant decît cel lăsat de acest pictor de 85 de ani.

ÎN NUMELE LUI BONNARD

Cu Bonnard ne aflăm în plină desfăşurare a impresionismului, al cărui farmec nimeni nu l-a putut contesta pînă acum. Ca şi Renoir, Bonnard a trecut printr-o adîncă zguduire ce avea să-i îndrepte arta spre dragostea pentru ființe, natură, obiecte. Pe aceste baze el a aşezat o operă mereu credincioasă acestei iubiri, reuşind în mod obiectiv s-o exprime şi, neîncetat, să-i reînnoiască expresia. Bonnard reia idei vechi, teme vechi şi face din ele opera cea mai revoluționară şi mai tinerească din cîte sînt. Răstoarnă teoriile cele mai bine constituite şi cele mai coerente. Prin fecunda sa nelinişte şi prin căutările sale pline de răbdare el izbuteşte acolo unde eforturile cele mai violente şi cele mai abstracte au eşuat: o pictură absolut luminoasă, o reprezentare simbolică în exactitate. Să reamintim principalele etape ale operei lui. De la început, cu scenele pariziene, peisajele din Batignolles sau ieşirea de la şcoală, sau marea compoziție a familiei Terrasse, Bonnard este pe calea sa de limpezime şi obiectivitate; îşi duce pînă la perfecțiune paginațiile acelea plate şi agitate totodată, în care excelează întreaga artă franceză. *Loja* din 1908 reprezintă o tentație de a face pictură de mari dimensiuni, căreia însă Bonnard îi rezistă cu succes. E făcut pentru a crea un gen de măreție, iar nu pentru a-şi însuşi mijloace deja verificate. Acest gen trece prin intimitatea şi respectul ființelor şi al lucrurilor. La recenta expoziție de la Galeria Bernheim putea fi văzută o admirabilă serie de nuduri ce reproduc vag două sau trei atitudini de o egală simpli-

tate şi care sînt totuşi de o bogăţie infinită de nuanţe vii. Mai erau şi peisaje foarte frumoase, ca pînza intitulată: *La Voile latine,* grădini în floare şi fructe. Dar opera cea mai originală din această expoziţie era: *La Chevelure d'or,* care reprezintă o tînără fată blondă aplecată asupra unui coş cu fructe. Nicicînd nuanţele cele mai subtile şi cele mai rafinate n-au atins o asemenea strălucire, atît de voioasă şi de absolută. Nu mai puţin încîntător e să constaţi — aşa cum a putut-o face la expoziţia de la Muzeul Fontainebleau, anul trecut, în faţa recentei compoziţii a sfîntului François de Salles pentru biserica din Assy — în ce măsură se reînnoieşte şi se înviorează arta lui Bonnard, rămasă mereu fidelă sieşi, în ce măsură îşi depăşeşte el pînă şi în producţiile cele mai recente propriile-i calităţi.

Dar acesta este secretul omului atît de pur, de cinstit şi mereu atît de uman în îndoielile şi căutările sale.

Sînt înclinat să cred că avea dreptate acel prieten colecţionar care mă asigura că nimic nu echivalează cu a avea un Bonnard. Îmi descria descoperirea necontenită la care te îmbie cutare tablou prin magia culorilor sale şi prin ceea ce trezeşte în tine însuţi, deoarece puţine arte sînt atît de esenţial comunicabile. O relaţie strînsă şi cu totul deosebită se stabileşte între o asemenea operă şi acela care o contemplă.

Acesta-i motivul pentru care o expoziţie Bonnard nu poate fi o banală reunire de tablouri. Eşti tentat să stabileşti legături de simpatie, de prietenie, s-o organizezi jur împrejurul unor motive personale. Mai ales atunci cînd e vorba de o reunire atît de vastă şi de numeroasă ca aceea de la Muzeul Orangerie avem de cîştigat, şi încercăm o mai mare bucurie, dacă mai întîi căutăm nu o impresie de ansamblu, ci aceste afinităţi, aceste armonii speciale. Reuşim urmîndu-ne gustul, reconstituind din amintire şi în gînd anumite ansambluri naturale sau alese: acela al Muzeului din Grenoble, care, primul în Franţa a achiziţionat opere de Bonnard şi a ştiut apoi de minune să le completeze cu altele; acela al Muzeului de Artă Modernă, a cărui recentă sală Bonnard este cu siguranţă o reuşită; acela al admirabilei colecţii elveţiene a d-nei Hanhloser; vom compara cutare sau cutare nuduri, reflexele lor în oglinzi, acea proiectare într-o cadă, care este opera cea mai liberă şi cea

mai îndrăzneață gîndită de vreun pictor; ne vom opri la grupările fericite de peisaje (ale străzilor pariziene), de grădini, sau la acel colț de sală atît de surprinzător unde se învecinează cele două compoziții, *Calul* și *Boul*. In sfîrșit, Tériade ne dă într-un nou și uluitor număr din *Verve* un admirabil exemplu de „Bonnard" pe care ni-l putem constitui singuri. Grupînd foi de crochiuri de nuduri, peisaje în creioane colorate, cîteva excelente reproduceri de tablouri recente sau de decorațiuni necunoscute, el construiește un monument fermecător și simplu în amintirea prietenului său. E poate cea mai prețioasă reușită a revistei *Verve*. Cum e destul de greu să ai o colecție Bonnard, vom adopta-o cu plăcere pe aceea propusă de Tériade.
Stabilind astfel cele mai strînse contacte cu momentele mereu vii ale acestei opere, fiecare se va strădui să reconstituie cu ajutorul lor arabescul pur și detașat pe care-l desenează de la începuturile ei simboliste și impresioniste pînă la acea înflorire finală în libertate și bucurie. Urcușul este mereu evident.

In excelenta sa prefață la catalog, plină de note personale prețioase asupra vieții pictorului și a felului său de a lucra, Charles Terrasse ne relatează că prin 1915 Bonnard ajuns celebru, s-a apucat din nou „de școală", de studiul formei și al compoziției, parcă neîncrezător în culoare, în „această culoare care te înnebunește", cum spunea el. In cadrul foarte savant și solid construit, se va consacra apoi cu toată siguranța extraordinarelor sale variații de roșu, oranj, violet, galben, incorporînd în fiecare operă un îndelung efort.

Dar Bonnard se străduiește întotdeauna ca nimic să nu trădeze crisparea sau arbitrariul în această muncă. Vrea să înnoiască și să întrețină neîncetat prospețimea și intensitatea inspirației. In foarte ciudata convorbire din 1943, consemnată de Angèle Lamotte și reprodusă în *Verve,* el definește această preocupare și metoda pe care o folosește. Constatînd că dacă pictezi direct, scrupulos, după model, te lași absorbit de amănunte și pierzi viziunea inițială, seducția specială, singura valabilă, Bonnard arăta cum părăsește motivul pentru a-l picta, revenind doar din cînd în cînd la el pentru verificări, pentru confirmări. „Prezența obiectului, a motivului — spune el — este foarte jenantă pentru pictor în mo-

mentul în care pictează. Punctul de plecare al tabloului fiind o idee, dacă obiectul este acolo în momentul în care artistul lucrează, există întotdeauna primejdia pentru acesta de a se lăsa prins de incidenţele privirii directe, imediate, şi de a pierde pe drum ideea iniţială. În aşa fel încît la capătul unei anume perioade de lucru pictorul nu-şi mai regăseşte ideea iniţială şi se lasă în voia întîmplării, face umbrele pe care le vedem, încearcă să descrie aceste umbre, cutare detaliu care nu l-a frapat de la început."

Ar fi greu de definit cu mai multă înţelegere necesităţile creaţiei plastice; slăbiciunile şi facilităţile de care pictorul trebuie să se ferească. Opera lui Bonnard este azi recunoscută şi salutată de toţi. Nu trebuie să ignorăm principiile care l-au călăuzit şi care i-au putut păstra pînă la sfîrşit tinereţea şi fecunditatea.

Biblioteca personala
HP
Familia Coman

GEORGES ROUAULT

Dintre toţi maeştrii contemporani, Rouault e singurul care s-a conformat loial jocului pregătirii tehnice, singurul care s-a apucat umil de studiul disciplinelor tradiţionale, crezînd în şcoală ca într-o instituţie generoasă şi binevoitoare, în stare să ofere cultură şi meserie; singurul care, în ciuda decepţiilor încercate, a păstrat, preluată de la Degas, nostalgia unei şcoli ideale, ce nu va mai exista vreodată. Şi totuşi este cel a cărui operă e cea mai îndepărtată de orice formă împrumutată; hrănită din tradiţie, din ştiinţă adevărată, ea pare să ţîşnească dintr-un izvor curat, al începuturilor; e fără înrudire cu vreo altă experienţă picturală modernă şi nu vedem cine altul decît pictorul însuşi ar putea s-o continue, să se inspire din ea. Cum au dus oare asemenea premise la o astfel de împlinire?

Rouault a învăţat mai întîi meseria artizanală a picturii pe sticlă. Chiar în decăderea ei din secolul al XIX-lea, arta vitraliului rămîne arta coacerii culorilor, a amestecurilor cu evoluţii greu de prevăzut; ea combină transparenţa şi intensitatea; serveşte deopotrivă ca suport fizic şi ca element de construcţie plastică în mari chenare de plumb. Faptul că Rouault, cu pregătirea lui clasică, nu s-a gîndit deloc la posibilităţile de înnoire cuprinse în această tehnică, n-a împiedicat ca ele să apară mereu, oferindu-i-se, inconştient. Îndeosebi mai tîrziu, atunci cînd, sub forţa imperioasă a viziunii sale, îşi schimbă radical modul de a picta, el îşi aminteşte de aceste posibilităţi şi le şi foloseşte pentru a-şi ordona şi sistematiza modul de exprimare. În plina înflorire a matu-

ritâţii sale, Rouault va putea recurge la vitralii într-un mod deosebit de inspirat; pictura lui însăşi va izbuti să realizeze miracolul de a aduna, pe mici suprafeţe plane, aceste vrăji suspendate, extinse în spaţiu, străbătute de lumină. Dar înainte de a ajunge la această plenitudine, Rouault a trebuit să străbată numeroase etape. Între douăzeci şi treizeci de ani a trăit în atmosfera îngrădită a artei oficiale. Desigur, a avut fericirea de a întîlni aproape de îndată generozitatea lui Gustave Moreau, inteligenţa, cultura, gustul lui foarte sigur şi larg deschis. Dar disciplina severă a şcolii, convenţiile ei absurde, ierarhia ei sclerozată nu puteau să nu apese greu asupra conştiinţei scrupuloase şi naive a lui Rouault. A luat însă din ea tot ce se putea, în domeniul desenului clasic, al studierii maeştrilor şi al preparării tradiţionale a culorilor — chiar şi dacă numai pentru a se debarasa mai tîrziu, în cunoştinţă de cauză, de partea de servitute cuprinsă în ele.

Totuşi Rouault rămîne, în acea vreme, străin atît de experienţele neoimpresioniştilor ce se ţin lanţ, cît şi de reuniunile nabiştilor, unde se comentează cu înfrigurare mesajul lui Gauguin. Are un singur prieten adevărat, în ciuda deosebirii de generaţie: pe maestrul său, şi această prietenie le face cinste şi unuia şi celuilalt. Nu se simte în comunitate de gîndire şi de căutări nici măcar cu co-discipolii acestuia, printre care, o vreme, se număra şi Matisse. Mai tîrziu, nu va lua în nici un fel parte la manifestarea foviştilor din 1905. E însă adevărat că o devansase prin ceea ce trimisese la Salonul precedent, unde opera lui nu era mai puţin revoluţionară.

In timpul celor cinci sau şase ani ce despart plecarea lui de la Şcoala de bele-arte şi primele expoziţii ale noii picturi, Rouault a urmat un drum subiectiv, trecînd printr-o criză interioară profundă. În 1898 moartea lui Gustave Moreau îl lasă orfan în toată puterea cuvîntului, dar totodată îl sileşte să iasă din impasul în care se zbătea. Pentru a exprima sentimente — şi lui Rouault nu i-a trecut niciodată prin minte că o pictură poate fi doar decorativă, obiect de ornament sau de relaxare — sentimentele trebuie să fie încarnate în mod tangibil. Alegoria, simbolul, mitul în lumea modernă nu mai au destulă prezenţă pentru a avea o valoare în

sine. Ele trebuie reîncărcate cu semne actuale. Artistul trebuie să închidă în ele propria sa substanţă, pasiunea şi sîngele său. E nevoie, de asemenea, ca mijloacele folosite să aibă o eficienţă, o tinereţe firească sau redobîndită. Evident, reţetele şcolii, amestecurile pe bază de brun, zemurile negricioase n-au nici o valoare într-o astfel de întreprindere. Dintr-o dată Rouault înţelege mizeria acestor materii refractare, cauza dificultăţilor ce-l împiedicau să se realizeze. Se hotărăşte să pună sub semnul întrebării tot ce ştie şi tot ce-şi propune să facă.

Mai întîi îşi aprofundează meditaţia interioară, găsind un exemplu, mai dezinteresat poate, la un scriitor, Leon Bloy. Acesta nu pricepe mare lucru din creaţia plastică, simte doar că arta poate sluji la exaltarea misterelor sacre, păstrînd totuşi prejudecata finitului, a lucrului redat, a anecdotei, care e cel mai bun mijloc de a trăda supranaturalul. Dar el oferă pictorului exemplul unei opere care nu e decît transsubstanţiere şi care-i devorează viaţa, total angajată în credinţa cea mai fierbinte. În contact cu el, Rouault îşi întăreşte propria lui credinţă şi caritate.

Pe scurt, operaţiile succesive ale creaţiei artistice cerute îndeobşte de fiece tablou se manifestă pe ansamblu în opera lui Rouault şi de-a lungul întregii sale vieţi. El concepe această operă mai întîi în toate aspectele şi toate prelungirile ei posibile, o începe în ansamblu şi, abia după ani de zile se hotărăşte s-o ducă la bun sfîrşit. Aceasta şi explică extraordinara omogenitate a evoluţiei lui şi acel soi de maturizare corectivă ce nu se încheie atîta vreme cît artistul îi mai poate adăuga ceva. Numai aşa pot fi înţelese condiţiile aproape de necrezut ale contractului încheiat cu Vollard, prin care Rouault îşi angaja sutele de opere aflate în pregătire şi în gestaţie. Din 1928, Rouault a trecut la uriaşa muncă de încheiere şi de perfecţionare a acelora dintre sutele de opere pregătite pînă atunci care i se păreau cele mai importante, care-i rămăseseră totodată şi cele mai apropiate, ca şi cînd ar fi luat naştere din propria lui substanţă. Dragostea pe care le-o purta cerea ca ele să-şi afle împlinirea; Rouault le susţine, le subliniază cu ample trăsături negre ce echilibrează planurile de culoare. Acestea la rîndul lor ating, odată cu autono-

mia, o plenitudine absolută. Pentru fiecare din ele pictorul rezervă tonurile cele mai bogate, cele mai potrivite, irizațiile și profunzimile de materie cele mai rare. Chiar și culorile cele mai închise se încarcă de rezonanțe luminoase și poetice. De astă dată mijloacele sînt pe măsura marilor teme religioase pe care artistul le păstra, modest, pentru momentul în care avea să se simtă mai demn de ele.

Cu aceste mari picturi religioase se încheie marea operă a lui Rouault, solitară și totuși în întregime orientată spre om, pasionată în mînia, dar și în dragostea și mila pe care le inspiră. El a întocmit cu privire la tipurile umane, un rechizitoriu din cele mai cumplite. Apoi, cu un fel de generozitate a depășit aceste mizerii, pentru a ajunge la miturile eterne. Pictează tarele societății, decrepitudinea instituțiilor pe care oamenii, din toate timpurile, și le-au făurit; dar își găsește împlinirea într-o comuniune fierbinte cu personaje sacre și cu sfinți. Dacă evocă, adunîndu-le, suferințele războiului, o face pentru a găsi în ele un fel de replică la sacrificiul consimțit al lui Cristos. Peisajele orașelor sale dezolate izbucnesc sub căldura unui soare divin. Opera întreagă iese din albia oricărei voințe de expresie forțată, accidentală sau localizată. Rouault croiește un drum nou pe care merge singur, învăluit în lumină, și pe care e probabil că nu va putea fi ajuns în viitor decît de o credință asemănătoare.

ALBERT MARQUET

Opera lui Marquet se caracterizează esențialmente prin căutarea unui echilibru; de-a lungul unei evoluții foarte variate, ea păstrează o continuitate remarcabilă. Nu poți să nu admiri facultatea de reînnoire și prospețimea inspirației pe care pictorul le-a păstrat pînă în ultima zi a vieții. După operația pe care a suferit-o cu puțin înainte de a muri, Marquet, aproape sleit de puteri, a reușit să mai picteze în grabă o serie de peisaje cu zăpadă și cu ceață, care se numără printre operele sale cele mai îndrăznețe.

Marquet s-a născut în anul în care a murit Corot și există parcă un fel de continuitate între aceste două vieți desfășurate calm, oarecum în afară de marile zguduiri contemporane, dar cu perseverența și fermitatea ce duc la adevăratele cuceriri. Rezervat și pudic în privința propriilor sale sentimente, Marquet a privit lumea cu un fel de curiozitate acută și uneori feroce. Ochiul lui pe jumătate închis în dosul ochelarilor, era infailibil. Numeroasele sale crochiuri executate în timpul călătoriilor care l-au purtat prin mai toate țările Europei și pe țărmurile Mediteranei revelează o puternică înțelegere a tipurilor umane și a arhitecturii peisajelor. Imaginile din viața unor orașe ca Veneția, Alger, Marsilia sau Paris sînt de o infinită bogăție. Dar conștient de precizia observației sale, Marquet nu păstrează decît indispensabilul și ajunge la semne și la simplificări care conțin, fiecare, cea mai intensă semnificație. Marquet ar fi putut să fie la fel de bine un mare portretist sau un excelent pictor de nuduri. Do-

vadă sînt cele cîteva opere pe care le-a executat pentru sine însuşi, portretele alor săi sau ale unor foarte dragi prieteni, nuduri ale modelelor favorite, ca acelea pictate în 1911 şi 1912.

Se limitează, în mod voit, la peisaje. Atinge în ele o adevărată perfecţiune. Operele sale din epoca fovistă, cum e faimosul *14 iulie la Hâvre,* plajele sale din Saint-Adresse şi din Fécamp, primele tablouri cu *Pont Neuf* au o strălucire brutală şi totuşi delicat nuanţată. Pictorul recurge, ca în crochiurile din aceeaşi epocă executate cu trestie ascuţită (procedeul japonezilor), la trăsături groase, expresive, cu tonuri de negru intens, alături de care, prin contrast, petele de culoare par de o extremă delicateţe. Curînd, trăsăturile devin ele însele culoare şi cîteva linii mov detaşîndu-se pe vaste întinderi de un verde — palid vor fi de ajuns pentru a caracteriza laguna Veneţiei sau rada Algerului. Tehnica artistului a ajuns la punctul de perfecţiune în simplitatea ei.

Ar mai trebui citată şi extraordinara echivalenţă pe care o dă Marquet mărilor bătînd în brun şi agitate din Nord, la Hamburg, la Amsterdam sau la Stockholm, incomparabilele variaţii de gri şi alb din zăpezile şi din ceţurile sale, poezia liniştită a ferestrelor deschise spre cer şi spre mare.

Marquet înscrie în arta franceză de azi un capitol deosebit, în care toate harurile tradiţiei înfloresc într-o calmă libertate. Înţelegerea lui pentru tot ce se vede îi permite să depăşească banala observaţie şi să surprindă ceea ce oferă mai valoros natura şi oamenii. O linie, o trăsătură, un semn, o urmă de pensulă muiată în tuş sînt de ajuns. Indicaţiile lui sînt din ce în ce mai lejere şi nu omit nimic. Ceea ce face ca, sub aparenţa lor uşor accesibilă, sub farmecul şi sub graţia lor niciodată sacrificate, operele lui să aibă un caracter de revelaţie: învăţîndu-ne, ele ştiu să ne încînte.

PALLADY

A scrie despre Theodor Pallady nu e tocmai uşor. Omul era discret, rezervat, plăcîndu-i mai degrabă să-şi disimuleze decît să-şi arate adevăratele simţăminte, ascunzîndu-şi în butade răutăcioase mizantropia, sensibilitatea de ecorşeu viu. Opera, care se întinde pe o perioadă de peste cincizeci de ani, a suferit mult de pe urma împrejurărilor nefericite şi rămîne foarte inegal accesibilă. Totuşi, două elemente sînt acum în favoarea ei. Pentru cunoaşterea omului, în afară de mărturiile celor care l-au cunoscut şi nu întodeauna l-au înţeles, adesea din vina lui sau pentru că aşa a vrut el, există şi s-a regăsit şi descifrat un preţios jurnal al unui an de război (1941), scris într-o perioadă crucială, cu toată sinceritatea şi fără îndoială nu pentru a fi publicat (redactare foarte eliptică, mărturisiri foarte intime); e un document excepţional, cu notaţii remarcabil de vii şi evocatoare, depăşind cele mai bune pagini ale lui Léautaud, de care adesea ne aminteşte Acum, calitatea acestui spirit nu mai poate fi ignorată. Există şi alte notaţii mai succinte, întîmplător revelate de agendele lui, făcute pînă în anii din urmă ai vieţii, texte ale unor scrisori de importanţă capitală, cîteva note biografice privind tinereţea şi familia sa. Poate că şi alte documente vor mai fi găsite într-o bună zi în Franţa. Dar nu cred că ele ar putea să egaleze interesul jurnalului din 1941, şi aceasta din pricina împrejurărilor în care a fost scris.

De fapt — şi acesta este al doilea factor prielnic — anul 1941 marchează adevărata cotitură a vieţii artistului: reluarea ansamblului operei sale pentru a o plasa într-o lumină definitivă în faţa viitorului. Revenind la Bucureşti după îndelungi ezitări, descinde la 10 aprilie 1940 orele două dimineaţa. Lăsase totul la Paris, convins că se va întoarce acolo curînd. În primele luni stă la hotel, ca un călător. Dar pe măsură ce evenimentele îi răpesc speranţa că trecutul va putea fi retrăit şi că viaţa pe care şi-o făcuse — retrasă, cu un fel de egoism — îşi va mai regăsi vreodată cursul obişnuit, Pallady îşi dă seama că de acum încolo nu mai are alte resurse decît pe sine însuşi. Trebuie să-şi refacă întreaga operă pe care a realizat-o pînă acum, împrăştiată cu nepăsare încolo şi-ncoace, pe la prieteni, şi din care n-a păstrat de cele mai multe ori decît desene, schiţe, un repertoriu mereu reluat şi niciodată dus pînă la capăt, din punctul lui de vedere. Principalele lucruri la care ţine, picturile sale, obiectele sale preţioase, alese cu un gust rafinat, au rămas în atelierul lui parizian şi nu le va mai revedea niciodată. Celor care vor să-l cunoască mai bine li se pune azi problema reconstituirii operei sale franceze, a regăsirii a ceea ce n-a fost cumpărat de colecţionarii români. E cert că de felul în care va putea fi dusă la bun sfîrşit această muncă va depinde în mare măsură judecata asupra operei lui Pallady, în ansamblul ei. Deoarece prea multe lucruri au dispărut în mod inexplicabil, și mai subzistă încă prea multe lacune, prea multe incertitudini asupra datelor. Deocamdată, la Bucureşti au putut fi reconstituite importante mape de desene la Secţia de grafică a Muzeului de artă, la Biblioteca Academiei, la rude şi în colecţii particulare; aceste reconstituiri lămuresc originile lui Pallady, formarea lui în atelierul Gustave Moreau şi stau mărturie adevăratei sale pasiuni pentru peisajele urbane. Pallady, a cercetat necontenit intimitatea cartierelor Parisului sau a cartierelor din oraşele de provincie în care a locuit, ca şi pe aceea a vechilor cartiere din Bucureşti. A descris şi a caricaturizat mereu personajele pe care le întîlnea şi le observa, a notat permanent şi într-un mod foarte critic figurile şi siluetele celor apropiaţi şi toate aces-

tea vor alcătui un material prețios atunci cînd vor fi identificate și date cu precizie.

In privința picturii, dimpotrivă, sîntem siliți în general să recurgem la presupuneri. Operele anterioare primului război mondial sînt rare. Există totuși cîteva mărturii asupra influențelor simboliste suferite la începuturi și care au fost fără îndoială importante. De cum a ajuns la Paris, Pallady l-a cunoscut, datorită unor conjuncturi familiare, pe Puvis de Chavannes, care trăise și apoi se căsătorise cu sora bunicului său, Cantacuzino, fostă prietenă a lui Chassériau. Portretul acestei doamne, auster și solemn, figurează la loc de cinste în Muzeul din Lyon. „Te-a pictat ca pe o sfîntă și martiră, deși n-ai fost nici una nici alta", îi spunea bunicul lui Pallady surorii sale. Prin grija ei el a fost introdus, încă foarte tînăr în cercul lui Elie Delaunay, Aman Jean, Besnard și Gustave Moreau. Acestuia din urmă i-a devenit elev la Școala de bele-arte, o dată cu Matisse și cu prietenii lui.

Dacă judec după operele păstrate în familie, Pallady a fost profund marcat de maestrul său și gusturile literare pe care le revelează în jurnal confirmă că cele mai mari admirații ale sale datează din această epocă: Mallarmé, la care se referă mereu, Barbey d'Aurevilly și Villiers de l'Isle Adam. Hotărîndu-se să cumpere o carte prețioasă a acestuia din urmă, ilustrată de Félicien Rops, face legămîntul ținut pînă la moarte, să nu mai fumeze pentru ca să-i rămînă toți banii pentru astfel de achiziții.

Se păstrează apoi evocări de peisaje rare, imagini ale taluzurilor Senei, ale cheilor și podurilor, oarecum în maniera lui Marquet, opere din Bretania, de pe coasta bascilor și de pe litoralul mediteranean. Tablourile lui nu sînt niciodată datate (întodeauna îi place să reia ceea ce face, preferînd să-și semneze lucrările numai atunci cînd le vinde). Există, în sfîrșit, din ce în ce mai multe scene de interior, nuduri desenate într-un mod foarte abstract și în care, în limitele subiectului au putut fi văzute unele rapeluri la odaliscele lui Delacroix și ale lui Matisse. La drept vorbind, operele sale sînt adesea inegale sau poate nu cunoaștem întotdeauna cele mai bune versiuni, adesea fiind vorba de variații și de adevărate exerciții. E greu de urmat firul unei

progresii sau chiar al unei desfăşurări. Evident, Pallady n-a fost un artist precoce, nerăbdător, sigur de el. A ezitat mult şi viaţa, uşoară sub aspectul material, nu l-a constrîns să realizeze de timpuriu, dar a lucrat cu înverşunare, cu obstinaţie, fără să se împrăştie şi a ajuns, treptat, la un stil al său propriu.

In ciuda neliniştii lui necontenite, a nemulţumirii care nu se lăsa aşteptată, el este cu totul stăpîn pe mijloacele sale de expresie. Desenul lui constituie o structură foarte puternică, o osatură pe care culorile vin să se aşeze într-un mod sobru şi oarecum intelectual. Armoniile sale preferate sînt reci.

In anii ingraţi dintre cele două războaie, Pallady n-a avut deloc prilejul să se manifeste. Expune la excelenta galerie a lui Eugène Blot şi, cu toate că unii dintre criticii buni, ca André Warnod, îl apreciază, ar trebui totuşi să se cerceteze de ce Pallady, pe care Matisse îl iubeşte ca pe un frate şi-l stimează, nu este mai pe deplin recunoscut la Paris. Rezerva lui naturală, pudoarea lui bănuitoare, ceea ce s-a numit caracterul lui dificil, au condus desigur într-o mare măsură la acest rezultat. A suferit din cauza acestei nerecunoaşteri a operei sale ca şi din cauza aprecierilor superficiale care-l înscriau cu uşurinţă în orbita prietenului său Matisse, fără temeiuri într-adevăr serioase. Nu există de fapt nici o înrudire între demersurile lor şi între concepţiile lor, între mijloacele lor, între ideile lor despre desen şi despre culoare.

Cei doi pictori şi-au scris, după ce Pallady a părăsit Parisul, adică începînd din 1941, scrisori foarte emoţionante, au schimbat sfaturi de la om la om, pentru ca în faţa dramei vieţii şi a bătrîneţii să-şi apere mai bine sufletul şi munca. Barbu Brezianu a publicat aceste documente preţioase şi nu e mare lucru de adăugat, la comentariul său, afară de cazul că am dori să subliniem ceea ce confirmă afirmaţiile de mai sus; Matisse îndemnîndu-l să reia pictura cu acest argument: „Desenul este oricum femela, iar culoarea este masculul", Pallady replică în jurnalul său: „Eu cred, dimpotrivă, că desenul este de sine stătător, în timp ce culoarea fără desen rămîne un lucru nevertebrat delicvescent". Matisse
 integrează desenul în culoare, iar Pallady, dimpotrivă,

caută să includă sensibilitatea culorii în desen. E drept că modalitatea lui Matisse este virilă, iar aceea a lui Pallady mai emotivă. Dar nu există ierarhie între ele. Matisse îi trimite fotografiile succesive ale *Naturii moarte cu scoici* sau ale *Iiei;* e un antrenament pentru economia de mijloace, sinteză, simplificare. În același timp Pallady acumulează notații, întărește caracterul afirmativ al trăsăturilor: „M-am apucat din nou să desenez, fixarea formei este mai importantă decît restul care i se adaugă" și de altfel „desenul e suficient, pictura este surplus și adesea de prisos".

Această necesitate, care niciodată nu l-a îndemnat să se impună așa cum e pe deplin conștient că ar putea s-o facă, Pallady a găsit-o în împrejurările întoarcerii lui la București. Acolo n-a fost niciodată uitat, colecționarii operelor sale n-au încetat nici o clipă să se intereseze de lucrările sale, cei mai buni scriitori au comentat etapele creației lui (și anume Tudor Arghezi, care l-a prefațat în 1925). Cînd, spre sfîrșitul lui 1940, își dă seama că despărțirea sa de Paris va fi poate definitivă, Pallady se așază din nou la lucru și, în ciuda condițiilor de viață dificile, el realizează în cîteva luni o operă considerabilă și perfect coerentă. O face desigur mai întîi pentru sine însuși, deoarece are nevoie să regăsească în jur diferitele elemente ale creației sale, de care se obișnuise să fie mereu înconjurat. Prietenii îl îndeamnă și ei, încercînd să-și îmbogățească colecțiile, să aibă o gamă completă a posibilităților lui. Pallady reia astfel teme pe care le stăpînea deplin, reprezentările de nuduri feminine, naturile moarte. Realizează chiar și compoziții de dimensiuni excepționale care au o valoare programatică și care, rămase la el, vor fi din nefericire distruse de un bombardament german în 1944.

Bătrîn nebun după desen, el întocmește din nou, plin de rîvnă, inventarul străzilor vechi din București, al caselor joase cu garduri dărăpănate, aproape rurale încă, cu grădini pline de copaci bătrîni, înclinați. În locurile publice unde-și plimbă plictisul, cafenele, restaurante, parcuri, tipuri caricaturale de oameni se află mereu în preajma creionului său ce stă la pîndă. Se simte deodată aproape de lucrurile cele mai umile și mai adevărate. Mai degrabă decît fructele și florile,

de compunerea cărora se cam plictiseşte şi pe care le lasă să se descompună în camera sa, iată-l că nu se poate opri să-şi aducă acasă ramuri înflorite. „Le reperez în timpul plimbărilor mele şi mă întorc să le fur cînd întunericul mă ascunde. Din grădina unei biserici luam flori de soc." Într-o zi, pe o ramură astfel furată, descoperă un cocon, îi observă trăsăturile timp de două zile şi apoi un fluture se iveşte zburînd prin odaia lui şi nevrînd să iasă cînd îi deschide fereastra. „Cîteva zile mi-am legat viaţa de a lui." Toamna strînge frunzele ce cad şi le poartă cu grijă. Trecătorii îl privesc şi zîmbesc cu compătimire. „La ce s-o fi gîndit acest biet om care strînge frunze moarte?" Într-o zi se îndrăgosteşte de nişte braţe goale pe care le-a zărit la o fereastră. Urmează o aventură dezamăgitoare. Îşi restrînge din ce în ce mai mult ambiţiile şi gusturile. În timpul unei alarme, notează: „Modesta lumînare îmi ajunge cu lumina ei blîndă". În anii săi din urmă, de cum apare un pic de soare, se duce în grădina Cişmigiu, răvăşită de bombardamente; printre copacii sfîrtecaţi, îşi regăseşte scaunul, banca lui favorită şi desenează cîţiva bătrîni cruţaţi de bombe ca şi el. „Epave umane care-mi zic: iată-ţi semenii."

Această ultimă perioadă a operei lui Pallady, pe care, în ciuda distrugerilor războiului, o cunoaştem mai bine, nu poate fi totuşi considerată numai în funcţie de datele în care se înscrie. Avem impresia că întreaga sa operă este recapitulată în aceste momente şi că este aproape în întregime exprimată.

Numai descoperirea şi punerea la locul de cinste cuvenit a tablourilor mai vechi, prezentate în mod coerent, ar permite să se revizuiască această judecată, dar se poate ca ea să nu fie astfel prea mult modificată. Opera lui Pallady este într-adevăr bine coaptă şi gîndită, mult mai mult intelectuală decît senzorială. Cu tot gustul pentru femeile frumoase, păstrat surprinzător de juvenil, el dă mereu o reprezentare a feminităţii care este o idee a proiectării de amintiri mai vechi, rămase esenţiale pentru el. „Să-ţi concepi opera — a scris el — s-o simţi, apoi s-o domini. Să fii conştient de ea. S-o critici ca şi cum n-ai fi autorul ei." Lucid, el se fereşte

 totuşi de prea multă precizie. „Într-o operă doar ebo-

gată, infinitul este sugerat iar finitul riscă adesea să-l distrugă." Dar Pallady afirmă primordialitatea concepției. El, care întodeauna l-a adorat și i-a luat apărarea lui Ingres, notează: „Acest braț e prea lung. Exprimă ceea ce-i cerem să exprime. Trebuie să-l putem alungi". Dacă în crochiurile sale, trăsăturile uneori se adîncesc, se acuză pînă la exces, e pentru că modelul uman cu părțile sale ridicole, cu slăbiciunile sale, duce la aceasta. Dar Pallady a desenat animale, pisici, cai plini de noblețe. Și este incomparabil, atunci cînd notează un gest izolat, un detaliu al trupului sesizat în puritatea sa. Așa de pildă, nu mă mai satur privind o mînă pe care a desenat-o așezată pe o foaie albă, în plenitudinea liniștii ei. Aici își realizează fără efort visul lui impenintent de ideal și de absolut.

Il întîlnisem pe Pallady la Paris, în 1937. L-am revăzut adesea la București în toamna lui 1940. Mi-a dat o schiță văzută de la colțul unei străzi vechi. A notat ultima noastră întîlnire: 30 ianuarie 1941. Cu cîteva zile mai tîrziu plecam din România. El n-avea să mai revadă Franța niciodată, „cele patru ziduri tutelare din Place Dauphine" și acele localități bretone și normande în care a fost fericit și ale căror nume le înșira ca pe o litanie. „Primel, Tregastel, Morlaix, Saint-Jean du Doigt, Dinard, Saint-Malo, Arromanches" ... Bătrînețea lui singuratică s-a prelungit îndelung într-o mare tristețe. Prieteni comuni mi l-au descris rătăcit în decrepitudinile vîrstei. Eu, dimpotrivă, păstrez o amintire strălucitoare: îi revăd silueta nervoasă, eleganța veșmintelor, a pelerinelor, a cravatelor legate neglijent, a pantalonilor lui pepit, a bastoanelor lui, a bărbii lui ca o aureolă, a sfidărilor lui, a tandreței lui tainice, a libertății lui păstrate pînă la sfîrșit.

RAOUL DUFY

Lui Dufy nu-i plăcea prea mult să expună, poate dintr-un fel de superstiție, și din această pricină alegerea pe care prietenii sau el însuși o făceau printre tablourile sale, oricît de bună ar fi fost, nu putea ajunge la evidența, la claritatea cu care se ordonează opera lui acum, cînd el nu mai este. Iată motivul pentru care sînt atît de utile, de interesante omagiile ce i se aduc astăzi, permițînd admiratorilor și tuturor celor care l-au iubit să recunoască în sfîrșit bogăția admirabilului său geniu. Opera lui Dufy, cu grația și fluiditatea, cu suplețea liniei și arabescul ei evocă cele mai fericite creații ale geniului uman, liniile castelelor Franței, stilul palatului Versailles, culorile Veneției. Dar ea nu e numai farmec, poezie și dezinvoltură. Din capul locului Dufy a respins căile facilității, pentru a-și construi opera pe despuiere, elipsă, puritate. Dacă niciodată opera sa nu dă impresia efortului, aceasta nu înseamnă deloc că ea ar fi aservită modelului. Dufy, dimpotrivă, intervine neîncetat pentru a marca în mod spiritual și decisiv fiecare din cuceririle viziunii și mîinii sale. Deși caracterul cuceritor al operei sale ar putea lăsa să se creadă altfel, Dufy nu urmează niciodată moda, ci o contrazice, ceea ce înseamnă, într-adevăr, un mod de a devansa sau de a pregăti moda de mîine. În cadrul fovismului, el a fost primul care a renunțat la exagerările culorii, la violențele de limbaj și luările de poziție ostentative. Compoziția revine la planuri vaste de culori, aproape neutre. Întreaga expresie e obținută prin jocul subtil al valorilor,

fără a recurge la ritmuri spectaculoase. Atunci cînd, peste cîţiva ani, cubismul va fi sistematizat, uneori greoi, aceste practici, Dufy, fără a mai sta prea mult pe gînduri, începe să animeze suprafeţele, să le populeze cu semne evocatoare de dimensiuni şi spaţiu.

Opera lui se desfăşoară de-a lungul a cincizeci de ani, într-un ritm care-i este propriu şi care diferă de evoluţia normală a vieţii. Ea izvorăşte, întărită de tatonările tinereţii, încorporînd toate viitoarele ei dezvoltări, îndrăznelile, abrevierile ei magice. Puţin în marginea mişcărilor, cu o modestie care abia ascunde un oarecare dispreţ pentru teorii, pictorul asimilează lecţiile contemporanilor, adăugîndu-le mereu comentariul spiritului său spontan şi salvgardînd farmecul imponderabil al accidentalului. Să fie oare faptul că s-a născut în apropierea mării — el credea că aceasta e o condiţie pentru a fi pictor — acela care i-a dat gustul mişcării şi al vibraţiilor vieţii? Culorile pure ale fovismului, el le adaugă o spumă de degradeuri roz sau verzui; de pe pămînt îmbrăţişează cu privirea largul mării; casele se dedublează în bazinele pline de cer. Este atras de tot ce se mişcă, de steaguri, de pavoaze, de flăcările dansînd în vînt, dar le conferă o densitate şi o greutate care apar şi mai surprinzătoare dacă le comparăm cu operele analoge ale impresioniştilor. E stăpînit de o mare dragoste pentru concret. Dovada o găsim în modul cum descrie natura, în naturile moarte, în portrete; întinderile sărate sau eterul el le populează cu animale reale sau cu fiinţe imaginate, de o prezenţă încă şi mai reală; marea devine un email sclipitor încrustat cu obiecte preţioase. Influenţele cele mai puternice — pentru Cézanne nutreşte pînă la sfîrşitul vieţii un adevărat cult — îi par neîsemnate, şi nu le înregistrează decît pentru a-şi organiza mai bine universul, ce înfloreşte în deplină maturitate chiar din primii ani de după primul război.

Opera lui Dufy e dominată acum de semne. Nu caută niciodată să reproducă realitatea unui obiect sau a unei fiinţe; echivalenţa lor îl interesează. Şi nici nu se străduieşte, cu atît mai mult, să facă o sinteză de elemente diverse ori esenţiale. Semnul, la Dufy, are o unitate şi o valoare în sine. E o hieroglifă vie, oarecum în felul scrierii chinezeşti, care e diferită pentru fiece cu-

vînt. De altfel, puţini artişti occidentali merită în aceeaşi măsură ca Dufy să fie comparaţi cu maeştrii picturii Extremului Orient. Nu pentru că s-ar preocupa să le cunoască operele, dar fiindcă are un spirit apropiat de al lor. La Manet, Van Gogh, Lautrec, Matisse sînt frecvente reminiscenţele picturii chinezeşti sau cele ale desenelor japoneze. Nimic asemănător la Dufy. Dar cînd din îmbinarea cîtorva trăsături, din cîteva tuşe, el face să ţîşnească ideea de copac sau de pasăre, Dufy este foarte aproape de pictorii Asiei.

La fel stau lucrurile şi cu portretele care se înscriu pe fonduri deschise şi de o singură culoare, sau în nudurile sale reduse la racursiuni îndrăzneţe. Jacques Guenne a vorbit pe drept cuvînt de existenţa unui limbaj Dufy: „Există — scrie el — cuvîntul mare, acele valuri mici atît de des imitate, un fel de accente ale oceanului. Există cuvîntul copac, există cuvîntul grîu, toate cuvintele lumii există la Dufy“. Desenele lui, întotdeauna făcute după natură, exprimă densitatea formelor, situarea lor în spaţiu şi în lumină, ele sînt ca un fel de plan pentru o operă pictată ce va fi apoi construită în atelier. Acuarela, la care Dufy recurge adesea şi pe care o consideră ca modalitate ce lasă cea mai mare libertate improvizaţiei, îi serveşte de asemenea pentru a stabili schema compoziţiei colorate. Aceasta explică de ce pictura sa, esenţialmente mentală, nu e niciodată gratuit abstractă sau ermetică. Dufy exprimă, cu o gratitudine voioasă şi surîzătoare, fericirea mereu înnoită pe care i-o inspiră natura, peisajele îndrăgite, spectacolele cele mai caracteristice anotimpurilor. Îi place anecdota, dar o transfigurează şi face din descrierea castelelor, a monumentelor, a curselor sau a regatelor, a culesului de vii a cositului, a parăzilor, a concertelor şi a defilărilor — o comedie cu o sută de acte felurite, ce capătă uneori accente măreţe. Prin amploarea universului care-i stă la îndemînă, Dufy se relevă drept cel mai mare decorator al vremii sale. Opera sa poate deopotrivă să se concentreze în cîteva linii sau să se lărgească în vaste dimensiuni.

S-ar părea că pictorul a înscris totul în marile sale compoziţii decorative din 1937, deşi ele nu sînt decît un nou punct de plecare. Procedează la revizuirea sistematică a temelor, pentru a le aprofunda expresia; îşi inte-

riorizează viziunea şi exprimă poate esenţialul mesajului său în ultimii cincisprezece ani de muncă neîncetată, înfăptuită cu aceeaşi discreţie nuanţată şi tandră, cu tenacitatea lui degajată şi invenţia menţinută mereu la cel mai înalt grad de acuitate. Acum apare seria orchestrelor, aceea a atelierelor, marea compoziţie inspirată de Renoir, seria treierişurilor, *Frumoasa Duminică*. Dufy n-a trebuit niciodată să fie „forţat". Evenimentele cele mai dureroase ale vieţii au adus pentru el puzderia lor de curiozităţi, noul lor cîmp de explorare. Astfel, el n-a contenit să realizeze şi să împlinească ceea ce la alţii nu era decît indicaţie fugitivă. El, care culesese în călătoriile sale atîtea impresii deosebite, a descoperit accente şi mai emoţionante în umila gospodărie ţărănească şi pe ogoarele din preajma satelor în care s-a refugiat după invazia germană. Boala îl obliga să rămînă în atelierul meridional din Perpignan: între pereţii lui înflorea o ordine nouă, grupînd temele mai vechi, cu obiecte familiare sau îndrăgite.

Trebuie de asemenea să amintim tot ceea ce Dufy datorează dragostei pentru meşteşug, tot ce a ştiut să cîştige din fiecare tehnică practicată pentru a o aplica celorlalte forme ale artei sale: în opera lui totul e durabil, şi chiar dacă unele materiale folosite, ţesături, sau mătăsuri, îmbătrînesc inegal, Dufy a ţinut ca meseria lui măcar să fie fără cusur. Culorile lui, anume preparate, şi folosite după reţetele prietenului său Maroger, care regăsise secretul vechilor flamanzi, strălucesc şi vor străluci cu o scînteiere de netăgăduit.

E aproape cu neputinţă să evoci ideea morţii în legătură cu Raoul Dufy; figura se zîmbitoare şi maliţioasă pare să fi dispărut în plină lumină. În evidenţa geniului său complex, el ne apare ca un meteor fermecător şi fără cusur.

Capitolul 2

ÎN JURUL CUBISMULUI

PICASSO

Porumbeii care pătrund nestingheriți în atelierul lui Picasso din Rue des Grands-Augustins, și care se așază pe umărul său, sînt ca niște duhuri familiare ale unei existențe mereu călăuzită de fidelități obscure și tenace. Pentru pictor, ei evocă o copilărie încîntată de mii de porumbei la Malaga, în casa veselă și plină de prieteni în care tatăl pictorului, José Ruiz Blasco, și-i luase drept subiect preferat al tablourilor sale, și apoi la Coruña tristă și ploioasă, unde îndulceau cu căldura lor căminul strămutat.

Chiar din copilărie Picasso își ajuta tatăl și învăța să copieze impecabil modelele acestuia fixate în cuie, ca niște victime sacrificate. Mai multe prezențe spaniole sălășluiesc în Picasso. Dacă și-ar deschide carcasa frunții sau inima, de-acolo s-ar ivi tauri mîndri, cîinii melancolici ai infanților și acele austere atribute ale morții care hrănesc cugetul ermiților. Mai e în acest Ulisse și amintirea unui întreg popor de păstori, de centauri și de zei dînd tîrcoale femeilor-statui misterioase și grave. Le regăsește ori de cîte ori trage la mal în răgazurile dintre căutările neîntrerupte care l-au împins pînă la limitele lumii cunoscute, și chiar dincolo de ele. Există o anume manieră, spaniolă, de a-ți găsi solitudinea printre persoane familiare, de a transforma plimbările, întîlnirile, actele vieții cotidiene în ritmuri, pentru a te abstrage mai bine, de a umple nopțile cu meditație, vorbe și lecturi. Obișnuințele acestea l-au marcat profund pe Picasso. De altfel, în anii cei mai însemnați ai formării sale, s-a cufundat mereu în climatul spaniol:

sînt anii epocii albastre, ai epocii roz, şi, în parte, ai cubismului.

Pablo Ruiz Picasso s-a născut la Malaga la 25 octombrie 1881. Desenul e primul său limbaj. La treisprezece ani primeşte de la tatăl său penelul şi culorile, pe care acesta le abandonează, înclinîndu-se în faţa prodigioasei măiestrii a fiului. Acesta intră ca în joacă la Şcoala de arte frumoase din Barcelona, oraşul care e adevărata lui patrie, apoi la Şcoala Academiei regale San Fernando din Madrid. Nu frecventează nici una din ele, preferînd să-i interogheze pe maeştrii din Prado şi mai ales viaţa. Fiinţelor şi lucrurilor, Picasso le poartă aceeaşi prietenie aprigă şi exigentă. El participă la misterul fiinţelor tinere, la durerile nefericiţilor, la febra oraşelor, a plimbărilor, a cabaretelor Barcelonei, ca şi la statornicele virtuţi ale satului. La Horta de Ebro, unde avea să facă nenumărate popasuri la un amic, şi unde avea să ia naştere cubismul clasic, el duce viaţa ţăranilor, mănîncă şi se îmbracă la fel ca ei: „Tot ce ştiu, avea să scrie Picasso, am învăţat în satul Pallares".

Prima lui călătorie la Paris datează din 1900. După o scurtă înapoiere, un nou drum la Paris, în 1901, marcat de o expoziţie la Vollard, apoi un altul, în 1902 (expoziţie la Berthe Weill), şi încă unul în 1904. De data aceasta se instalează definitiv. Pînă acum îşi împărţise timpul în mod egal între Barcelona şi Paris şi e greu de stabilit ce a contat mai mult pentru el.

Inaintea fiecărei şederi la Paris pictorul îşi recapătă elanul, şi nostalgia lumii pe care o părăseşte umple vreme îndelungată lumea în care pătrunde. Ceea ce pictează cînd se reîntoarce la Barcelona trădează influenţa lui Lautrec. Pînzele din epoca albastră, pictate la Paris, sînt pline de amintirile din Spania. S-a spus că Picasso împrumutase această culoare dominantă de la compatriotul său Nonell, sau că o adoptase tot pictînd noaptea la lumina unei lămpi slabe. Este adevărat că la Paris, în primele popasuri din Montmartre şi Cartierul Latin, unde locuieşte mai întîi cu prietenii săi spanioli Pallares şi Casagemas — care avea să se sinucidă curînd după aceea, apoi cu Max Jacob, Picasso trăieşte uneori în cea mai tragică mizerie. Arta lui, fiică a tristeţii şi a durerii, cum scrie Sabartes în preţioasa lui carte de amintiri, este impregnată toată de simbolism şi revelează o sensibi-

litate foarte autentică. Operele din această perioadă, astăzi atît de căutate, dovedesc că Picasso era mai dotat ca oricine pentru a place şi a emoţiona. Trebuie să-i mulţumim de a fi înţeles că arta este mai presus de orice şi că ea implică în primul rînd crearea de forme noi. Manierismului adesea încîntător al epocii albastre îi urmează un prim recurs la forme clasice mai dense şi mai pline: epoca roz (1905). Lucrări ca *Tînăra olandeză*, apoi *Portretul Gertrudei Stein* (1906) marchează întoarcerea voită la datele realului. Acest real — care nu se cere exprimat nici prin emoţia pe care o provoacă, nici prin aparenţa lui sensibilă — are o existenţă intrinsecă. Misiunea artistului este de a-i asigura reprezentarea totală şi de a da formă stabilă şi durabilă unei lumi în perpetuă devenire. El trebuie deci să descopere, să inventeze, să creeze obiectul în sine, să-l definească în timp şi în spaţiu, într-o evoluţie posibilă şi în aspectele care-l vor caracteriza permanent. Sînt convins că apariţia cubismului este unul din cele două sau trei momente esenţiale ale istoriei artei; iar Picasso este fără îndoială iniţiatorul şi animatorul cubismului. Gauguin şi Cézanne abia muriseră cînd Picasso izbuteşte în tentativa ce păruse irealizabilă, cu toate eforturile acestora de a da volum şi greutate reprezentării pictate a lumii. El vine cu forţe noi, cu o absolută disponibilitate a spiritului, de aceea nu e niciodată prizonierul propriului său trecutt, şi cu inteligenţa de a descompune problemele pentru a le rezolva pe fiecare în parte, înainte de a le restabili încetul cu încetul în complexitatea lor. S-ar părea că nici chiar limitele fizice şi chimice ale picturii nu există pentru Picasso. In cartea atît de revelatoare pe care a consacrat-o de curînd sculpturilor lui Picasso, Kahnweiler descrie felul în care acest om extraordinar abordează lumea, prin pipăit, schiţîndu-i apoi reprezentarea prin interpretarea manuală a materialelor, a substanţelor, a obiectelor. El cheamă totul, chiar şi întîmplarea, în ajutorul său. De-abia după aceea, cu mijloacele picturii, aceste mijloace al căror stăpîn perfect este, epuizează el posibilităţile şi sugestiile astfel descoperite. Gauguin procedase el însuşi astfel, şi într-adevăr la sculpturile lui în lemn ne duce gîndul privind primele sculpturi ale lui Picasso, cu formele lor statice, cu suprafeţe pline şi netede, cu volumele independente de orice alterare a luminii.

În *Domnişoarele din Avignon* şi în seria de portrete pe care le execută în 1907 el se străduieşte pentru prima oară, şi pentru puţină vreme, să traducă aceste volume prin haşuri sau prin planuri de culori vii, acele culori cărora foviştii le smulgeau pe atunci vibraţii noi.

Fiecare motiv se detaşează pe carouri juxtapuse, ce cepţia anumitor primitivi şi în special a prodigioasei creaţii anonime a artei negre, iar revelaţia, în această perioadă, a măştilor din Benin îi întăresc lui Picasso convingerea că trebuie să ajungă la o sinteză. Apollinaire îl botezase pe Picasso însuşi *Pasărea din Benin*. În marile sale figuri pictate, ce par cioplite în lemn, predomină acum structurile esenţiale.

Diferitele călătorii în Spania, în vara anului 1909 la Horta de Ebro, în vara lui 1910 la Cadaques cu Derain, îi stîrnesc lui Picasso în chip cît se poate de oportun interesul de a regăsi la obiecte şi la fiinţele vii sau peisaje culorile de fond, culorile de bază, acelea care nu sînt exaltate de nici un joc al luminii, de nici o strălucire sau luciu, acelea care nu sînt alterate de nici o umbră, culorile în sine. El recurge astfel la o gamă de tonuri neutre, în care domină griul, brunurile închise, şi în care petele de albastru, de roz sau de verde capătă cea mai mare puritate. Nuanţele acestei palete ating o extremă subtilitate, rămînînd în acelaşi timp proaspete. Aceste mijloace sînt ale analizei şi e vrednic de remarcat că, regăsind structura esenţială a obiectelor, Picasso se simte mai liber în cercetarea caracterului acestora. Această structură va dispărea în cele din urmă, sau, mai exact, va deveni subînţeleasă. În dorinţa sa extremă de fidelitate şi analiză, Picasso nu ezită să introducă în tablou elemente ale realităţii însăşi, reliefuri, obiecte sau hîrtii, fîşii sau diverse materiale, nisip, lemn, fier şi să compună adevărate montaje. Astfel, tabloul se apropie ca aspect de sculptură. Faptul că această acumulare de detalii naturale, că această suprapunere, pe pînză sau pe panou, a diferitelor aspecte ale unui obiect sau ale unei figuri umane văzute din faţă, spate, profil, de sus în jos, că acest efort de reprezentare simultană şi totală a dus la o artă întrucîtva greu accesibilă, e cît se poate de adevărat. Dar lizibilitatea obţinută cu un efort susţinut procură incomparabile satisfacţii: niciodată

nu mai fuseseră revelate, și într-un mod atît de puțin literal, infinitele bogății ale realității. Acumularea neobișnuită a atîtor elemente prețioase pentru teme din cele mai umile creează o magie semnificativă. Această tensiune nu poate fi însă susținută prea multă vreme nici de către pictor, nici de spectator. Totuși, succesele cubismului, din anii 1911 și 1912, sînt cu adevărat extraordinare. O parte din merit revine lui Braque; el a lucrat împreună cu Picasso din 1908 pînă în 1914 (tocmai de aceea e greu cîteodată să distingi lucrările unuia de ale celuilalt) și a investit în acest demers o înaltă știință de a picta. Era într-adevăr pentru prima oară cînd aventura capodoperei necunoscute, dragă lui Balzac (pentru care Picasso avea să facă peste cîțiva ani admirabile acvaforte), se sfîrșea cu o victorie.

Războiul a impus o pauză acestui efort creator. Jean Cocteau povestește cum l-a dus pe Picasso la Roma, în 1917, pentru a executa cortina și costumele la *Parada,* baletul lui Erik Satie, pe care-l monta Diaghilev. Era prima încercare de a înnoi baletul prin irupera colorată a picturilor vii. Baletul, cu gestica lui simbolică, a exercitat, la rîndul său, o oarecare influență asupra lui Picasso. Picta în această epocă lucrări în care temele sale cele mai vechi, acrobații, arlechinii, deveniți muzicieni, sînt tratați ca niște automate, cu deformări simplificate ce evocă scena și pot fi apropiate de mijloacele cubismului pentru care, după cîte cred, nu reprezintă decît o popularizare, de altfel strălucită.

Impresia profundă produsă de arta romană stă desigur la originea noii maniere de a lucra a lui Picasso în primii ani de după război, cînd pictează țărmuri luminoase populate de giganți. Și aci este mereu evocată sculptura — ce pare a fi servit de model pentru figuri albe și statice, viguros modelate.

E perioada în care pictează cu încîntare portretele fermecătoare ale fiului său, îmbrăcat în costume de sărbătoare, sau deghizat cu dezinvoltură. Prodigioasa stăpînire a desenului îi permite să domine fără efort neoclasicismul pe care îl practică.

Dar epoca are și alte exigențe. Suprarealismul lansase primul său manifest și organiza prima sa expoziție. Breton n-a pierdut niciodată ocazia să-l recunoască pe Picasso drept primul care a destrămat aparențele realului,

deschizînd, prin *Domnişoarele din Avignon* şi prin cubism, drumul către o lume recreată. Picasso rămîne în afara picturii suprarealiste propriu-zise, dar se interesează de această mişcare şi nu întîrzie să reia pe baze noi demersul victorios al operei sale. Ca întotdeauna el trece de la o extremă la alta şi statismului giganţilor îi succede dinamismul epocii de la Dinard. Mai mult decît reprezentarea, chiar şi în transformările ei, îl preocupă o artă a semnelor. Cu amicul său, sculptorul Gonzales, experimentează în fier forjat şi în fire de metal, o concepţie a sculpturii transparente. Desene curioase ascultă de aceeaşi preocupare de a cuprinde spaţiul între puncte şi linii. Uneori Picasso se lasă în voia instinctului şi imaginaţiei sale lirice, care nu-şi are originea în raţiune. Pentru trupul omenesc inventează anatomii inedite, surprinzătoare asamblări de forme. În sfîrşit, în gravuri — *Metamorfozele* lui Ovidiu (Skira, 1931) — el îşi continuă interpretarea despuiată şi aproape clasică a aparenţelor sensibile. O mare retrospectivă a operei sale, în toate aspectele ei, organizată în 1932 de către Galeria Georges Petit, marchează oarecum împlinirea felurítelor sale modalităţi.

Intr-adevăr, o lume nouă începe să se înfiripe în opera lui Picasso, dominată din această clipă de o voinţă şi o forţă de expresie aproape de necrezut. Încă o dată sculptura îi slujeşte ca modalitate de încercare, şi în ghipsurile făcute la Boisgeloup, în 1933, pot fi recunoscute modelele ce se vor regăsi abia transpuse în picturile executate începînd din anul următor şi care se disting prin îndrăzneala deformărilor şi a violenţelor de culoare. Expoziţia din 1936 de la Paul Rosenberg, unde au fost prezentate acele mari figuri barbare, produce un puternic şoc vestitor al dezastrelor ce ameninţă lumea. Războiul civil spaniol îi inspiră lui Picasso grandioasa compoziţie *Guernica* în care formele izvorîte din cubism sînt supuse convulsiilor durerii şi mîniei. În operele hieratice şi austere pictate în timpul războiului, Picasso scoate la iveală tainele cele mai adînci ale fiinţei, atunci cînd distruge şi recompune ani de-a rîndul acelaşi chip, într-o investigaţie care o devansează pe aceea a scriitorilor şi a filozofilor. Rezultatul acestei trude este expus în 1945 la Galeria Carré şi o sală omagială îi este consacrată la Salonul de toamnă organizat după Eliberare.

Trăind în sudul Franței, la Vallauris, Picasso are o perioadă de intensă activitate. Se ocupă îndeosebi de ceramică şi de litografie, care-i pare propice marilor efuziuni. Pictura sa cunoaşte şi ea o voioasă izbucnire într-o lume mitologică pe care o evocă pe pereţii Muzeului din Antibes, apoi în tablourile pe care i le inspiră prezenţa copiilor în jurul său. Opera lui se dezvoltă pe mai multe planuri simultane, asumînd, parcă în joacă, revendicări ce depăşesc pe acelea ale unui artist. Dar în orice împrejurare el ştie să rămînă lucid, să fie sarcastic, de sine stătător, detaşat, ca pentru a arăta că se păstrează disponibil, deschis. În metamorfozele sale, el rămîne astfel fidel acestui instinct de reînnoire care este adevărata unitate a creatorului.

GEORGES BRAQUE

Viaţa exemplară a omului se confundă cu opera sa de însemnătate universală. Nici un pictor contemporan n-a explorat cu mai multă răbdare diferitele tehnici ale creaţiei, nici unul n-a redat atît de potrivit densitatea şi rezonanţa proprie a materialelor. Ordonînd spaţiul în raport cu obiectele sau personajele, interpret al unei viziuni pe care mîna o pune mereu la încercare, Braque ne face să participăm îndeaproape la lumea ce se trezeşte, datorită lui, în afara ideilor preconcepute şi a reprezentărilor uzate. Un adevăr pictural ţîşneşte din această meditaţie şi din raporturile subtile ce se stabilesc între elemente. Niciodată, desigur, acest adevăr pictural n-a mai apărut cu atîta simplitate şi evidenţă ca în operele din urmă ale lui Braque. În 1948 i-a fost consacrată o sală a pavilionului francez la Bienala de la Veneţia şi tot atunci i-a fost decernat Marele Premiu al Bienalei. Retrospectiva maeştrilor cubismului, din 1950, a fost un prilej şi mai nimerit de apreciere a rolului hotărîtor jucat de el în mişcarea majoră a secolului al XX-lea. Pentru a completa aceste două manifestări, Bienala de la Veneţia a organizat o nouă expoziţie care arăta împlinirea operei lui Braque în ultimii ani. Aproape jumătate din această expoziţie era consacrată operelor de după 1948, confirmînd concepţiile ample pe care Braque le dovedeşte în lucrările decorative ce i-au fost încredinţate şi în manifestările cele mai directe ale sensibilităţii lui fremătătoare.

Exemple semnificative, luate din perioade diferite ale vieţii lui Braque, arată tendinţa de împlinire constantă

a operei. Încă din epoca fovistă, şi din aceea a cubismului, pictorul a ştiut să confere un sens monumental acordurilor sale austere, şi aceasta nu prin căutări insistente, ci prin modul său nou de a construi perspective, graţie căruia ajunge să aducă planurile adînci la suprafaţă, integrînd în ele aspectele multiple ale subiectului. De timpuriu îmbină strîns culoarea şi desenul: ca de pildă în peisajul din Estaque (1907), monocrom. Din această culoare „care păleşte", după expresia lui Paulhan, au apărut pentru prima oară trăsăturile ascuţite, unghiurile ce anunţă cubismul. Tabloul nu mai are punct de fugă şi, pentru a masca proiecţia spre infinit, pictorul interpune planuri suprapuse la distanţe mici.

Descoperirea acestui spaţiu tactil, în care peisajul e măsurat de mişcarea braţului, tentaţia de a căuta un contact sensibil şi mai apropiat explică atracţia lui Braque pentru natura moartă: de astă dată subiectul e la îndemînă. Vechile etaloane, piciorul, palma, implicau o măsurare nu abstractă, ci calculată de om după dimensiunile propriului său trup. Astfel Braque izbuteşte să apropie obiectul de spectator, păstrîndu-i totuşi frumuseţea, savoarea concretă şi palpabilă.

Această referire a lui Braque de-a lungul întregii opere, la obiecte familiare, analizate pe toate feţele, se manifestă prin compoziţii ce respiră o maiestate, o formă de viaţă superioară, o semnificaţie armonioasă şi trainică în afara oricărei referiri la subiectul însuşi. Braque realizează o disociere fecundă între formă şi culoare. Aceasta, reintrodusă în tablou prin marele gest de îndrăzneală care a fost colajul, acţionează de aci înainte prin ea însăşi, în totală libertate, degajată de orice obligaţie prealabilă.

Pictorul îşi alege mai întîi o culoare, înainte chiar de a şti ce anume semnificaţie îi va da. Miracolul, la Braque, e neegalata lui sensibilitate la culoare, chemarea la sugestiile culorii; el ştie să-i potolească lucirile, să alunge incertitudinile şi violenţele şi să domine totdeauna materia. El, care a introdus primul în tablou elemente concrete — hîrtie imprimată sau colorată, cuie, lemn şi imitaţii în *trompe l'oeil,* hrăneşte epiderma pînzei cu preparaţii savante, incorporează în culoare gips ori nisip, ca să-i dea mai multă consistenţă şi s-o apere de reflexele luminii. Dar rămîne mereu stăpîn pe bogăţiile create.

Operele monumentale ale lui Braque păstrează un caracter de intimitate, iar căldura umană care le-a creat rămîne imprimată în ele. Spaţiul evocat nu este un vid abstract, ci o atmosferă, o transparenţă populată de păsări, de fiinţe sau de obiecte; ele există prin referire la aceste prezenţe.

Opera sculptată şi gravată constituie un contrapunct la unele din căutările sale; sculpturile realizate din 1934 pînă în 1945 se rezumă la cîteva teme: cal, căruţă, peşte, cap de femeie şi vădesc o concepţie foarte aparte a volumelor. Sînt forme decupate parcă direct din carnea suprafeţei, detaşîndu-se ca nişte umbre ce dăinuie cu o anumită vibraţie şi însufleţire. Tehnicile gravurii îi prilejuiesc şi ele experienţe pline de interes. Puţinele gravuri cubiste sînt un comentariu redus la esenţă al picturilor dense din acea epocă. Ilustrarea *Teogoniei* lui Hesiod, comandată de Vollard este, fără îndoială, şi sursa principală a operei sculptate. În sfîrşit, remarcabilul ansamblu de aquaforte şi litografiile în negru şi în culori, realizate începînd din 1945, prezintă stadii din cele mai fericite ale unor elemente izolate din compoziţii mai vaste. Braque dovedeşte o neasemuită măiestrie în acordul culorilor mate pe hîrtie, în adîncimea şi catifelarea tonurilor de negru, în cutezanţa contrastelor. Linia sinuoasă îşi desfăşoară meandrele suverane, creînd pentru obiect măsuri mai rodnice.

CONVORBIRE CU GEORGES BRAQUE

— La începutul începuturilor, contactul cu Cézanne a fost mai mult decît o influență: o inițiere. Cézanne a fost primul care a rupt cu perspectiva savantă, mecanizată, practicată de artiști secole de-a rîndul, și care ajunsese să se dispenseze de orice intervenție a sensibilității.

— N-a existat oare, înainte de perspectiva „legitimă" a italienilor, o primă perspectivă empirică practicată de flamanzi (Maestrul din Flemalle, Van Eyck în primele sale opere) și în care obiectele erau calificate nu în raport cu infinitul ci în raport cu artistul însuși? O perspectivă laterală, oarecum la îndemînă, care atribuie obiectelor un volum tactil?

— Am vrut tocmai să păstrăm subiectul la îndemînă. Vechile măsuri (piciorul etc.) implicau de asemenea o măsurare nu abstractă, ci calculată de om după măsurile propriul său corp. Voiam astfel să apropiem obiectul de spectator, păstrîndu-i totuși frumusețea, savoarea concretă, palpabilă.

Dimpotrivă, pictorii care foloseau perspectiva clasică supuneau obiectul perspectivei; și ajungeau să picteze numai pentru a pune în valoare această perspectivă care le pregăteau schema de lucru; un Canaletto se transforma într-un veritabil aparat fotografic. Cézanne a fost primul care s-a eliberat de această falsă știință, redînd subiectului adevărul, respirația.

— Dar, Gauguin?

— Și el, desigur, dar îl ignoram.

— Dar Bonnard și Vuillard, mai ales în primele lor încercări?

— Nu erau deloc înțeleși pe vremea aceea și n-am urmărit niciodată să avem contact cu ei. Cu nimeni, de altfel. Trebuie să spun că Vuillard, pe care l-am cunoscut foarte de timpuriu, nu mi-a fost ostil.

— Din cauza lui Cézanne ați plecat la Estaque?

— Da, și cu un gînd precis. Pot spune că primele mele tablouri din Estaque le și concepusem înainte de plecare. M-am străduit însă să le supun influenței luminii, atmosferei, efectului ploii care împrospăta culorile.

— Dar Dufy și Friesz?

— Ei au venit mai tîrziu.

— Paulhan a scris că în culorile palide trebuie să fi apărut atunci pentru prima oară trăsăturile ascuțite și unghiurile ce prevesteau cubismul.

— Aceste unghiuri au provenit dintr-o nouă concepție a spațiului. Am spus adio punctului de fugă. Și pentru a evita o proiectare către infinit, am interpus planuri suprapuse la mică distanță. Pentru a face să se înțeleagă faptul că lucrurile sînt unul înaintea altuia în loc de a fi răspîndite în spațiu. Cézanne reflectase mult la aceasta. E destul să compari peisajele lui cu acelea ale lui Corot, de pildă, pentru a vedea că nu e vorba de depărtare și că începînd cu el nu mai există infinit. În loc să pictez începînd cu primul plan, mă fixam în centrul tabloului. Curînd am inversat chiar perspectiva, piramida formelor, așa încît să se îndrepte spre mine, să vină spre spectator. L-am cunoscut mai întîi pe Picasso, apoi pe Kahnweiler. Locuiam în Montmartre, pe strada Orcel. Aveam schimburi de idei cu Picasso în fiecare zi, discutam, ne comparam operele. Dar termenul de lucru comun care este uneori folosit nu e întru totul potrivit. De altfel lucram după natură. Asta m-a împins spre natura moartă. Găsisem în ea un element mai obiectiv decît peisajul. Descoperirea spațiului tactil care-mi punea în mișcare brațul în fața peisajului m-a făcut să caut un contact sensibil și mai apropiat. Cred că dacă o natură moartă nu dă impresia că o poți atinge cu mîna, ea încetează de a fi natură moartă și de a emoționa. La început evoluția noastră a fost lentă. Din 1910 dorința de abstracție domina subiectul. În căutarea unui spațiu nou, aproape că am abandonat culoarea.

Lucrurile trebuiau făcute să apară ca şi cînd de pe ele s-ar fi ridicat ceaţa, revelîndu-le. Înainte obiectele erau modelate; interpretarea acestora era sferică. A devenit cubistă atunci cînd am început să pictăm diversele feţe ale lucrurilor.

— I s-a reproşat cubismului ba dogmatismul, ba empirismul său.

— Odată drumul deschis, ai dreptul să foloseşti orice mijloc pentru a reuşi. Marea lovitură a fost colajul. Ne rămînea de rezolvat o problemă primordială: introducerea culorii. Ea trebuia să acţioneze independent, absolut liber, degajată de orice formă. Culoarea poate fi considerată ca o muzică. Pe un libret de operă se pot face multe muzici. Ca să nu existe confuzie, pentru ca lucrurile să fie foarte limpezi, am incastrat întotdeauna culorile în forme abstracte. Era astfel evitată ispita formelor vizuale locale.

— Aşa a ajuns cubismul la abstractism. Cred că nu se insistă îndeajuns asupra caracterului său abstract.

— Dar el nu trebuie confundat cu aceia care au vrut să facă artă abstractă în sine. Cubismul nu urmărea abstracţia, ci se realiza prin faze abstracte. De altfel, pentru a vorbi de abstract trebuie să porneşti sau să te referi la datele realităţii. Abstractul nu există în sine. Influenţa căutărilor noastre este încă foarte vie în pictură de vreascuri. Această influenţă a culorilor se o cale rodnică. Destul de curînd am încetat de a mai lucra după natură. Spre deosebire de Cézanne. Pictorul gîndeşte în forme şi în culori; subiectul reprezintă poetica. Pictorul se gîndeşte mai întîi la culoare şi apoi la ceea ce va reprezenta. Astfel, nu mă gîndesc să pictez un şervet alb, dar concep un alb care poate deveni şervet. E povestea lui Cézanne aflat în vizită la Courbet care tocmai picta *Omul cu vreascuri*. În prim plan pe pînză era ceva nedeterminat. La întrebarea lui Cézanne, Courbet i-a răspuns: „nu ştiu ce reprezintă". După cîteva zile, pata brună devenise o legătură. Disocierea dintre culoare şi formă continuă să fie exercită adesea asupra noastră. Observaţi că şi în poezie forma rigidă — catren, rondel, rimă — există înainte de conţinutul poemului. Sînt sigur că rima a fost inventată pentru a opri dezvoltarea normală, rutina, şi pentru a suscita şi face să ţîşnească un nou adevăr.

— Ce rol a jucat portretul, figura, în căutările dumneavoastră cubiste din 1911—1913?

— Făcusem multe portrete în tinerețea mea; aproape toate sînt distruse. In fond portretul nu m-a atras niciodată prea mult și atunci cînd am făcut figuri în cursul perioadei cercetărilor noastre cubiste, le-am tratat ca pe naturile moarte. Picasso, dimpotrivă, a făcut întotdeauna adevărate portrete.

— Dar originea cuvîntului cubism?

— De la Matisse vine, cu siguranță. In 1908 cînd am trimis la Salonul de toamnă pînzele de la Estaque, care au fost refuzate, Matisse ajungînd la Comitet și aflînd despre aceasta, a pronunțat cuvîntul cuburi. I-a fost repetat lui Vauxcelles, care l-a preluat imediat.

— Pentru dumneavoastră cubismul nu era mai mult o stare de spirit decît o mișcare?

— Fără îndoială, și acesta-i motivul pentru care Picasso și cu mine eram destul de distanți cu toți ceilalți pictori care se pretindeau cubiști. N-am expus niciodată împreună cu ei, și nici în expozițiile cu alură de manifest. Metzinger și Gleizes își însușiseră cuvîntul și-l definiseră. Noi consideram că dacă se știa atît de bine ce era, însemna că totul e sfîrșit și nu mai aveam ce căuta în această direcție.

Era o adevărată nebunie, în cîteva luni toată lumea „cubiza". Segonzac, de pildă. Cubismul devenea un stil. Adică exact contrariul a ceea ce am vrut noi. Dar asta plăcea mai mult oamenilor; li se ofereau cuvinte, definiții. Asta liniștește, dă încredere.

— Ce gîndeați despre artiștii care se intitulau cubiști?

— Léger. Nu-l frecventam deloc, dar îl stimam. Duchamp. Avea o latură de literatură, care s-a accentuat.

Brâncuși. Eram puțin speriat de amestecul din el, rustic și modern. Era tare diferit de viața mea. Italienii căutau mereu să vină în contact cu noi. Metzinger, Gleizes. Ii consideram ca pe niște uzurpatori destul de stingheritori.

— Dar în expoziții recente operele lor capătă anumită calitate.

— Azi, operei i se atribuie și ce n-are. Se creează un fel de complicitate spirituală.

Derain, Vlaminck. Expuneau ca şi noi la Kahnweiler.
— Dar baletele ruse?
— N-am colaborat decît mai tîrziu la ele. Accidental.
— Aş vrea să evoc aspectul uman al cubismului. Să adaug că e un fenomen în mişcare.
— Şi ceva ce nu s-a terminat. Ideile cubismului suscită încă multe ecouri la artişti.

JUAN GRIS

Ori de cîte ori Kahnweiler se interesa de un tînăr pictor şi-i achiziţiona pînzele pentru mica sa galerie din strada Vignon, el îi oferea cu mult mai mult decît un ajutor material modest dar sigur: un sprijin moral şi spiritual. Dar totodată îi impunea o conduită, o disciplină aproape monahală. Cu foarte rare excepţii (expoziţia Braque în 1908), el nu organiza expoziţii personale şi pictorul trebuia chiar să renunţe la participarea la Saloane. Dar, în faţa pînzelor puse pe jos de-a lungul pereţilor galeriei în care vizitatorul se plimba în voie, se iscau mereu discuţii şi se crea o simpatie frăţească. Dat fiind că D. H. Kahnweiler nu şi-a schimbat niciodată metodele, pictorii de care s-a ataşat — şi printre care, la loc de frunte, se numără Juan Gris — au beneficiat şi au suferit în acelaşi timp de pe urma acestui mod de prezentare. Ei au rămas oarecum ignoraţi de marele public sau, mai exact, au devenit accesibili doar celor ce făceau un real efort de a-i cunoaşte. Prilejurile de a se confrunta cu alţii şi de a face periodic un bilanţ le erau refuzate, dar, în schimb, în jurul lor s-a construit un mister, o atmosferă de demnitate şi de rezervă, care au dat un plus de valoare caracterului preţios şi unic al operei lor.

Astfel se explică şi interesul de care se bucură azi expoziţia organizată la Muzeul din Berna — prima retrospectivă cu adevărat completă consacrată lui Gris. Ultima expozţie de la Paris, în 1938, la Galeriile Balay şi Carré, întrunea douăzeci şi trei de capodopere, s-ar

putea spune culmile operei lui Gris. La Berna, cu o sută douăzeci de pînze şi vreo cincizeci de desene, acuarele şi guaşe, se poate vorbi, pentru fiecare perioadă, de adevărate secvenţe. Opera este prezentată în totalitate, în plină lumină; şi trebuie să spunem că ea nu pierde nimic nemaifiind rară şi izolată, şi că oferă o admirabilă lecţie. Acroşajul conceput de Douglas Cooper, foarte simplu, de vreme ce este riguros cronologic, realizează ritmuri precise care traduc preocupările succesive ale pictorului. Fiecare perioadă pare a fi bine reprezentată; în ultima sală au fost grupate cîteva pînze importante, din toate perioadele de astă dată amestecate. Cîtă modestie e în debutul lui Juan Gris! Venit la Paris în 1907, vecin şi prieten cu Picasso şi cu poeţii care au participat atît de activ la naşterea cubismului, Gris îşi continuă multă vreme slujba de desenator de ziar (ciudata expoziţie la Galerie de Berri stă mărturie). Începe să picteze abia în 1910, în acuarelă, timid, copiind natura. Un an mai tîrziu îşi găseşte calea; vinde primul tablou lui Clovis Sagot şi face portretul lui Maurice Raynal. În 1912 expune la „Independenţi“ şi la prima expoziţie a Secţiunii de Aur; intră la Galeria Kahnweiler. Este epoca în care Picasso şi Braque realizează operele lor cele mai amănunţite, pe suprafeţele cărora se înmulţesc încălecările de planuri, din care numai cu greu reiese ideea de ansamblu. În faţa operelor atît de rafinate şi de complexe ale cubismului, primele tablouri ale lui Gris apar nespus de fruste şi de simple. Nu sînt încă decît forme elementare care apar, în faţa unui decor neutru, ca ieşite dintr-o matriţă pe care Gris o reprezintă ca un fel de condiţie a obiectului. Ulterior, va apărea o reprezentare concretă a spaţiului în jurul subiectului, ca un fel de paranteză care-l înglobează. Formele elementare se repetă ca nişte umbre, culorile gingaşe nu sînt încă decît indicaţii discrete: roz, gri-albăstrui şi tabloul e încă aproape monocrom. Dar, după ce a început, Gris nu se va mai opri şi opera lui se va desfăşura într-o progresie constantă, fără nici una din acele opriri şi reîntoarceri ce caracterizează atîtea opere contemporane. Încă din 1912 ajunge la un stil: elementele tablourilor nu mai sînt văzute din faţă, ci se aşază în funcţie de ritmuri laterale crescînde sau

descrescînde, prinse într-o lumină oblică ce le împarte în umbre și transparențe. Scurtă vreme Gris (desigur, sub influența pictorilor din Secțiunea de Aur, Gleizes, Metzinger) a recurs la o metodă de descompunere arbitrară, plasînd parcă subiectul în spatele unui fel de grătar (ca în portretul lui Germaine Raynal), dar renunță imediat pentru a reveni la modalitatea lui inițială care este aceea de a lăsa fiecărei forme proiectate o viață autonomă, în loc s-o reducă la o sistematizare schematică. Astfel el salvează posibilități aproape infinite de evoluție. Începînd din 1913 opera lui capătă o mai mare amploare, formele se deschid ca pe un ax de evantai și din el țîșnesc limbi de culori violente: oranj, violet. E singurul moment în care simte ispita sclipirilor unghiulare. Dar Gris n-are linște pînă nu-și disciplinează elanurile. De asemenea ordonează sui-generis cuceririle colegilor săi, folosind colajul într-un mod foarte personal. Colajele sale sînt mai dense decît cele ale lui Braque sau Picasso; Gris pare a ști să se conformeze mai bine ambianței create de elementele exterioare: lemn fals, marmură falsă, hîrtie imprimată cu flori. Iar aceste elemente scot în evidență puritatea obiectelor desenate, albul suprafețelor pictate. Astfel își fac apariția puternicele contraste de negru profund și de alb strălucitor ce-i caracterizează lucrările între anii 1916—1918. Aceasta este, de altfel, epoca cea mare de creație a lui Gris. Oricare ar fi subiectul, natură moartă sau portret, pictorul creează o figură unică, complexă, care devine un fel de obiect nou, misterios, static (deoarece Gris n-are nici o preocupare dinamică), așezat în spațiu și gata să îmbrace o semnificație concretă. Din acel moment datează de fapt acea preocupare a lui Gris pe care el o formulează astfel: „Lucrez cu elemente de spirit, cu imaginația încerc să concretizez ceea ce este abstract... Vreau să ajung la o nouă calificare, să fabric indivizi deosebiți pornind de la un tip general ... Cézanne dintr-o sticlă face un cilindru; eu din cilindru fac o sticlă". Iar într-o scrisoare din 1919 spune: „Sper să pot ajunge să exprim cu mare precizie o realitate imaginată numai cu elementele spiritului".

Imaginația aceasta care-l readuce la concret este hrănită cu sensibilitate și emoție mai mult decît cu preocupări

geometrice şi ştiinţifice, cum s-a crezut. Gris face iar portrete (ale soţiei sale) şi, ciudat, în aceste figuri se referă la maeştri mai noi, nu la Piero della Francesca, Uccello sau Zurbaran, care ar putea fi consideraţi drept cei mai apropiaţi de el, ci la *Femeia cu mandolină* de Corot şi la *Portretul doamnei Cézanne*. Avînd de-a face cu uimitoare transpuneri — blîndeţea lui Corot, de pildă, devenită unghiuri luminoase — ce rămîn nespus de fidele, Gris redă, de altfel, foarte bine, şi asemănarea. În operele din această perioadă — naturi moarte aducînd a jocuri de flăcări colorate, arlechini în armonii albastre şi galbene — desenul dispare în faţa fermităţii, a plenitudinii planurilor colorate ce par decupate în metal şi la care fiece unghi este încărcat de semnificaţie.

Începînd din 1920 şi concomitent cu primele manifestări ale bolii care avea să-l răpună în 1927, în arta lui Gris se manifestă o evoluţie clară. Contrastele se sting, căutarea unei armonii de ansamblu domină. Un joc de culori subtile se suprapune pe formele cu un decalaj care lasă loc liber sensibilităţii artistului. Dar, în acest cadru îmblînzit, emoţiile sînt întotdeauna strict controlate şi stăpînite. Gris a renunţat la perspectiva plonjantă, figurile sînt împinse înapoi de prim planurile îngroşate şi de liniile ce se propagă ca nişte ondulaţii expresive. Apariţia anumitor procedee de scriere plastică, a unor embleme şi metafore dă, pentru prima oară, acestei arte un caracter simbolic.

ROBERT DELAUNAY

Prin 1909, Delaunay începe să se depărteze de viziunea directă a naturii. Din lumea exterioară el mai reține încă titluri pentru tablourile sale, precum și unele teme, dar cu gîndul e la altă realitate, o realitate creată, care va fi aceea a operei. *Saint Séverin* nu e numai bolta cotită din spatele corului, ci și o succesiune de planuri luminoase, alungite, gravitînd în jurul unui pivot îndepărtat, chiar dacă această mișcare nu e încă decît schițată. Primele *Turnuri* sînt piramide ce se ridică singure printr-o etajare de forme negeometrice și preconcepute, ce-și dau naștere una alteia, ce se deduc una din alta ca printr-un fenomen de înlănțuire vitală. Ferestrele se deschid spre un spațiu al cărui aer e făcut din densitate, din variații palpabile.

Desigur artistul continuă să fie sensibil la amintirile viziunii sale și la sugestiile naturii, dar opera s-a eliberat de orice dorință de descriere sau de analiză. Ea urmează evoluția elementelor care o alcătuiesc, elemente nici moarte, nici abstracte și nici reci, ci însuflețite de impulsul pictorului. Nu e de crezut că la Delaunay elementele ar fi lăsate în seama lor însele, pradă exploziilor hazardate ale instinctului și ale materiei. Ele păstrează mereu un fel de legătură vitală cu acela care le-a creat. Dar aceasta nu le împiedică să aibă viața lor proprie și chiar să cunoască o remarcabilă evoluție, să se dezvolte prin înlănțuire logică sau prin ruptură și contrast.

Cu alte cuvinte, în opera lui Delaunay nu există ritmuri, oricît de autonome, de vaste, de panteiste ar părea, care să n-aibă culoare proprie, specifică. Delaunay constată inițial că lumina rupe continuitatea formelor și a liniilor, că razele ei lovind lateral obiectele fac să răsară noi suprafețe care n-au nimic comun cu realitatea și umplu golurile. Astfel în tablou intră elemente de o structură nouă, care nu e bazată, ca analiza cubistă din aceeași epocă, pe descompunerea subiectului și pe cercetarea diferitelor lui aspecte. Treptat, această structură cîștigă teren, ajungînd să facă să dispară complet formele care au servit doar de pretext pentru nașterea ei (dar această dispariție nu e necesară, și în tablou pot rămîne referințe la realitate). De aici înainte nu mai contează decît acest univers creat din planuri colorate, născute din propriile lor ritmuri și care se orînduiesc prin contrast simultan și se desfășoară ca niște fraze făcînd să se audă un limbaj nou. În legătură cu aceste opere, Apollinaire poate vorbi în 1912 de pictură pură și, curînd, impresionat de forța revărsată de această artă și de dinamismul ei, îi dă numele de **orfism**.

Din acel moment calea este deschisă și adevărata revoluție picturală inițiată de Delaunay va merge pînă la capăt. Contururile se rotunjesc, apar mișcări ciclice și odată cu formele circulare se poate spune că triumfă pentru prima oară în Franța o artă pur subiectivă, adică absolut detașată de un subiect exterior și neascultînd decît de propria ei necesitate interioară. Culoarea însăși este aceea care, prin jocurile ei, prin sensibilitatea, ritmurile și contrastele ei, formează „osatura desfășurărilor ritmice". Ea devine totodată „formă și subiect, tema ce se dezvoltă, se transformă în afara oricărei analize psihologice sau de altă natură. Culoarea este în funcție de ea însăși, întreaga ei acțiune se manifestă clipă de clipă, în fiece mișcare".

O artă tînără la începuturile ei, care nu datorează nimic trecutului și care ghicește, inventează formele unei noi civilizații — aceasta este, în fond, ambiția lui Delaunay. De aceea se referă bucuros la Turnul Eiffel, acest obiect gigantic, prima încarnare a unei plastici industriale moderne. Dar această formă exterioară ex-

cepţional asimilată, el o supune distorsiunilor şi ritmurilor pe care le-a făcut să ţîşnească din materie. O consideră la fel ca roata, ca discul — element posibil al unei arhitecturi colorate a timpurilor noi. Aceste forme simple, elementare, dar care se pot combina în acorduri complexe şi dezvolta în ritmuri fără de sfîrşit, sînt menite, în gîndul său, să se îmbine cu o arhitectură într-adevăr modernă. Iată de ce Delaunay nu ezită să recurgă la mijloace tehnice noi, răspunzînd acestei arhitecturi. Culoarea e pusă direct pe ciment, pe metal sau pe suporturi industriale; ea se amestecă in ghips sau chiar in unele opere experimentale care ating o rară putere de evocare, cedează locul ghipsului, ale cărui reliefuri diferite traduc variaţiile de nuanţă.

E de prisos să mai spunem că Delaunay, care a dorit atît de mult să-şi integreze arta în arhitectură şi să acorde culoarea cu suprafaţa peretelui (nu deschizînd în el o fereastră sau o paranteză ci respectînd proporţia însăşi a mişcării) n-a fost de loc înţeles de arhitecţii din vremea sa. Cu toate că şi-a putut aplica ideile în mod grăitor în marile construcţii efemere ale Expoziţiei universale din 1937 (Pavilioanele aviaţiei, căilor ferate şi marinei), din aceste lucrări astăzi dispărute n-a mai rămas decît o amintire pentru unii şi un regret pentru noi toţi.

Caracteristica majoră a artei lui Delaunay rămîne integrarea mişcării în culoare. Acorduri se statornicesc între culori prin raporturile lor de contrast sau de disonanţă. Armonizarea acestor modulaţii felurite creează ritmul şi permite timpului să intre în structura tabloului. Formele astfel animate ajung să aibă o viaţă autonomă şi să exprime mobilurile unei lumi a viitorului. Miracolul creaţiei constă într-aceea că armoniile acestea ciclice coincid cu dinamica pictorului, făcînd astfel parte din umanitatea lui.

SONIA DELAUNAY

Culorile Soniei Delaunay se înlănţuiesc într-o mişcare neîntreruptă, cu un ritm circular, dar această înlănţuire de elemente simple oferă combinaţii de forme şi de raporturi ce se înnoiesc neîncetat. Limbajul ei îşi desfăşoară frazele colorate ca pe nişte panglici unduitoare. Culorile sînt exaltate de aceste apropieri, mereu însufleţite şi mobile, precum şi de lumina captată. Între ele se stabilesc raporturi constructive noi, în care se exprimă rezonanţele profunde ale unui suflet fervent, fascinat de absolut.

Cu o admirabilă modestie, Sonia Delaunay a stat mereu în umbra operei soţului ei, prea de timpuriu dispărut, pe care atît de bine a slujit-o. Dar comentatorii cei mai autorizaţi ai lui Robert Delaunay au relevat, de-a lungul întregii evoluţii a maestrului orfist, locul pe care-l ocupă soţia sa, exploratoare adesea a unor domenii considerate pe nedrept minore, artizană a experienţelor originale, căutînd raporturi neprevăzute şi făcînd să ţîşnească din experimentările ei perfecte compoziţii de copertă. Pierre Francastel a arătat pe bună dreptate influenţa profundă exercitată de Sonia Delaunay asupra epocii sale: „Această artă de avangardă, atît de puţin cunoscută, a marcat în mod paradoxal timpul nostru prin intermediul ţesăturilor, al modei, decorului, stilului cărţilor. . . Atunci cînd se va reconstitui, în liniile ei mari măcar, evoluţia comună a artei, modei, teatrului, va ieşi la iveală că soţii Delaunay, şi îndeseobi Sonia, şi-au pus pecetea pe o societate care şi azi încă aproape că nu le cunoaşte numele“.

Această influență e continuată în pictură prin opera Soniei Delaunay — nicăieri atît de liberă ca în guașe — care „la început, în cercetările ei cele mai originale, se mulțumea cu pastelul“. Pentru a sluji idealul comun, Sonia Delaunay și-a construit neîncetat opera pe bazele propriului ei stil. Încă din 1926 preciza că pentru ea sensibilitatea rămîne factorul principal, dar orînduit de un ritm constructor al ordinii. Acest ritm se întemeiază pe raporturile culorilor observate în acțiunea lor reciprocă. Observației științifice i se adaugă întotdeauna un fel de verificare pragmatică și practică, în funcție de luminile alese, deosebit de limpezi și de pure. Faimoasele contraste simultane sînt completate cu acorduri bazate pe disonanțe, adică vibrații rapide provocînd exaltarea culorii prin învecinare, încercînd mereu să provoace reacții liniștitoare sau stimulente asupra spectatorului prin acțiunea fizică a culorilor și împlinirea formelor. Această operă continuă să înflorească într-o admirabilă constanță, asumînd deplin suita logică a inovațiilor concepute de Robert și Sonia Delaunay.

KUPKA

František Kupka s-a născut în 1871 la Opocno (Boemia). Tatăl lui era mic funcționar. Venit la Praga, Kupka se înscrie la Școala de bele-arte și, pentru ca să aibă din ce trăi, dă lecții de religie și participă ca medium la ședințe de spiritism, îi citește pe filozofii și enciclopediștii francezi din secolul al XVIII-lea și are un puternic șoc vizitînd o expoziție impresionistă la o galerie din Praga. Vacanțele petrecute în Moravia îi inspiră compoziții folclorice. În 1891 se află la Viena, la Școala de bele-arte, în 1895 ajunge la Paris, unde se stabilește definitiv. Pictează după natură și primește îndrumări de la Jean-Paul Laurens. Dar îi admiră pe Rodin și pe Toulouse-Lautrec.

În 1902, Kupka obține Medalia de Aur la tîrgul mondial de la Saint Louis (Statele Unite) pentru o compoziție simbolistă: *Balada*. Ilustrează un compendiu științific al lui Elysée Reclus și începe o serie importantă de ilustrații pentru *Lysistrata* de Aristofan, *Prometeu* de Eschil, *Eriniile* de Leconte de Lisle. Elie Faure cerîndu-i desene pentru o nouă versiune din *Cîntarea cîntărilor,* Kupka învață ebraica. În atelierul lui domnește o atmosferă de laborator spiritual. Se străduiește să recreeze o lume fabuloasă comună marilor mituri ale legendelor biblice, grecești și nordice. Unele din aceste lucrări nu vor apărea decît mult mai tîrziu.

Începînd din 1906, în pictura sa se observă o profundă evoluție; tehnica ei foarte înaintată este pusă în slujba unei imaginații ce vede dincolo de aparențe. În peisaj, Kupka încearcă să sesizeze deformările corpu-

rilor în apă și le exprimă prin culori reci și stridente; acestea cunosc o viață proprie, independentă de subiect și se eliberează de servituțile realului. Într-un portret din 1907 dominanta galbenă impune expresia și chiar forma chipului. *Marele nud* pictat în 1909 și expus la Salonul de toamnă din 1910 marchează o etapă decisivă: trupul e decupat în zone luminoase; violetul, oranjul, galbenul, rozul și umbrele verzi sînt repartizate după o construcție riguroasă; ceea ce corespunde unei adevărate punți între un fovism ponderat și un cubism ce va reveni în curînd la uzajul culorii. Un portret al soției sale este năpădit de linii și doar obrazul subzistă în mijlocul verticalelor și diagonalelor. Dar această combinație cam hibridă de elemente de caracter diferit este prompt depășită, obligată să facă loc construcției; imaginea se ivește dintr-un joc de planuri complementare, ca și cînd ar trece prin ecrane succesive; în acest timp începe să fie preocupat de ritmuri cosmice. În 1911—1912, Kupka pictează prima sa operă total abstractă: *Fugă în roșu și albastru,* în care, pe un fond alb, se desfășoară ritmuri concentrice albastre, roșii, verzi, negre. El încearcă totodată să suprapună mase colorate, blocuri cromatice ce se etajează și ies unele din altele *(Planurile verticale* din 1913) și să degajeze liniile izolate care amintesc uneori motive grafice. Nu sacrifică niciodată tușa pasionată sau marele său elan imaginativ.
Participînd la reuniunile Secțiunii de Aur, ce se țin la vecinul său, Jacques Villon, unde un grup de tineri cubiști caută proporțiile perfecte și ideale ale unei picturi noi, Kupka este citat de Apollinaire printre pictorii orfismului și inventatorii unei arte a viitorului. În 1913, *The New York Times* îi consacră un amplu articol și publică o lungă declarație a artistului: „La obiecția că nu pot fi create forme și culori, răspund că omul a creat coloana ionică și coloana dorică și că arhitectura a creat mereu forme ale căror modificări sînt bine proporționate și întotdeauna își au rațiunea lor de a exista... Omul creează exteriorizarea gîndirii sale prin cuvinte... De ce n-ar putea-o crea în pictură și în sculptură, independent de formele și culorile ce-l înconjoară?" Ceva mai tîrziu, scrie în prefața la un album de compoziții abstracte gravate în lemn: „Fiind

în sine o realitate abstractă, opera de artă trebuie să fie constituită din elemente inventate. Semnificația ei concretă decurge din însăși combinația tipurilor morfologice și din situațiile arhitecturale specifice propriului său organism".

În timpul războiului, Kupka se înrolează într-o companie de infanterie înainte de a deveni ofițer în legiunea cehă. Blaise Cendrars, camaradul său, a descris, în *Mîna tăiată,* prima lor campanie și curajul d-nei Kupka, venită după ei pe front. După război, artistul își continuă căutările din ce în ce mai riguroase, expediția sa spre limitele extreme ale cunoașterii. Expune, în 1924, *Diagramele* și *Arabescurile învîrtejite.* Dar preocupările epocii sînt mai puțin înalte și acest pionier al artei neobiective se vede aproape uitat și necunoscut. Își continuă opera fără compromis și ajunge la o puritate și un echilibru ce evocă oarecum construcția filozofică. În 1936, într-o mare expoziție la Muzeul Jeu de Paume realizează o vastă panoramă a lucrărilor sale, prezentate în cinci mari secțiuni: *Circulare, Verticale, Verticale și diagonale, Triunghiulare, Diagonale.* Dar trebuie să vină anii de după război pentru ca această operă să fie recunoscută: mai întîi în Cehoslovacia, unde în 1946 a fost organizată o mare retrospectivă, cu prilejul celei de a 75-a aniversări a artistului și unde 50 din tablourile sale au fost cumpărate pentru a se constitui un Muzeu Kupka; apoi la Paris și la New York, unde această operă este salutată drept una dintre cele mai importante din cîte stau la originea artei abstracte, prin coeziunea și logica ei interioară.

VILLON

Trăsătura cea mai remarcabilă la Jacques Villon este poate constanța lui; ea e de asemenea natură încît după fiecare nouă încercare, pictorul își continuă, dezvoltă și îmbogățește ideea inițială. Cînd trece prin experiențele științifice cele mai exaltante, cum ar fi cubismul Secțiunii de Aur, el se comportă ca un artizan de loc timid, dar modest, al unei opere colective și îi consacră tot ce are mai bun. Așa a fost, așa rămîne de-a lungul celor mai ingenioase căutări. Dar, odată cu anii, opera lui a devenit una dintre acelea cărora tinerii pictori i se pot adresa cu cele mai mari speranțe, deoarece în ea găsesc nu numai un vocabular, ci și o gramatică, o sintaxă niciodată deficientă. Ea se construiește în întregimea ei, pe această concepție arhitecturală a ansamblului, pe care pictorul n-o pierde din vedere în nici unul din tablourile sale.

Chiar din anii în care s-a format ca artist, Villon i-a privit pe maeștrii ce l-au precedat cu o rară lărgime de vederi, cu o atenție și o fervoare ce n-au fost niciodată dezmințite și care l-au făcut să slujească, uneori perioade îndelungi, operele altor artiști, transpunîndu-le în gravură. Venit la Paris în 1894, ca să urmeze învățămîntul tradițional, el a știut să-și găsească repede adevărații maeștri în arta independentă. Dar a făcut-o cu o sensibilitate și cu o siguranță de gust destul de rare. Se apleacă asupra efortului lui Manet, pe care unii erau prea repede tentați să-l creadă depășit și să-l minimalizeze, dar care rămîne totuși atît de important prin statornicirea unei noi scări de valori, a unui nou

echilibru al culorilor. Desenatorii, Degas, Toulouse-Lautrec îi revelează forța expresivă a liniei. În sfîrșit, prin Cézanne și prin lecția severă a lui Seurat și a neoimpresionismului, avea să intre în contact, ceva mai tîrziu, cu experiențele fovismului și să descopere culoarea pură, rolul și valoarea ei ca element de construcție. Atunci cînd ajunge la cubism, în 1911, Jaques Villon e preocupat de aceste clasificări. Nu e tentat de deformări empirice sau întîmplătoare — hazardul nu prezintă Atunci cînd ajunge la cubism, în 1911, Jacques Villon e organizată cu o precizie remarcabilă. El interpretează subiectul prin planuri colorate, căci pentru el culoarea și-a cîștigat definitiv drepturile. Este convins că rigoarea recreată e cel mai bun mod de a preamări obiectul și că, acolo unde dispare construcția, intenția e diminuată. Pentru a-și arăta voința de a interveni în organizarea tabloului, el încorporează viziunii și pune la baza liniilor sale ordonatoare dubla construcție piramidală îndrăgită de Leonardo da Vinci. Aceste linii care merg la extremitatea fiecărei forme luate drept model și pînă la ochiul care le contemplă sau invers către punctul de fugă al tabloului, creează impresia de formă piramidală. Combinîndu-se, ele îi permit artistului să obțină un dublu efect de perspectivă, o construcție în grosime. Tabloul se umflă ca un acordeon și capătă astfel o consistență ce face să devină caducă și depășită faimoasa concepție a suprafeței plane acoperită de culori îmbinate într-o anumită orînduire. De o parte și de alta a acestei grosimi culorile se joacă, reflectă și marchează etapele succesive ale cuceririi spațiului.

Cînd, după îndelunga întrerupere din timpul primului război, Jacques Villon reîncepe să picteze, cubismul său devine o adevărată știință. Pictorul parcurge un îndelung proces de descompunere a subiectului, desenat sub toate aspectele sale pînă ce planurile în perspectivă capătă volum. El repartizează culorile după locul lor în ordinea cromatică, mergînd pînă la a prepara straturi complementare pentru tonurile locale pe care vrea să le întrebuințeze.

În 1920—1921, Villon se simte ispitit să facă o artă mai abstractă. Descoperă că în ea însăși culoarea posedă o plenitudine suficientă ca să-i dea o semnificație, o formă. În acest moment, Villon începe să exprime alt-

ceva decît vizibilul, adică ritmul vital, sufletul modelului (ființă, obiect sau peisaj). Acest ritm, el îl personifică prin ceea ce numește linie de intenție — pe care o suprapune descrierii piramidale și statice a modelului, ca să-l însuflețească. Astfel, această experiență de abstragere contribuie la completarea și îmbogățirea redării lumii fizice căreia pictorul îi rămîne în mod foarte conștient tributar.

Villon nu ascunde, într-adevăr, că punctul de plecare al inspirației sale este întotdeauna dat de lumea reală. Nu e un imaginativ. Dar atunci cînd execută un crochiu rapid după natură, el caută un fel de corespondență secretă cu exigențele vieții sale interioare. În realitate, mîna sa notează ceea ce ochiul a și ierarhizat și clasat. Pictorul reține numai esențialul și, începînd din clipa în care această structură devine cheia de boltă, coloana vertebrală a unui tablou, el o îmbogățește cu tot ce se dezvoltă treptat în cîmpul conștiinței sale, recurge sistematic la construcția planurilor colorate — intenția inițială fiind mereu salvată în toată puritatea ei, prin linia de ritm strîns încorporată în diviziunea pînzei. Drept care în 1931, cînd Villon se consacră definitiv picturii după o îndelungată perioadă închinată transpunerii în gravură a maeștrilor moderni, el consideră că e mai normal să se folosească de minunatul instrument de construcție pe care și l-a făurit, pentru a preamări teme luate din viață. Oricum, nu e nicidecum prizonierul sau tributarul aparențelor realității. „Mă feresc de fereastra deschisă a impresionismului", a spus el — și în demersul său renunță definitiv la mirajele efemere ale impresiilor primite. El nu clădește decît pentru viitor. A descoperit și dovedește prin fiecare din operele sale că materia picturală, fiind lumină prinsă pe pînză, trebuie să aibă o strălucire durabilă, o limpezime minerală, chiar dacă figurează substanțele cele mai schimbătoare și mai tulburi ale regnului animal sau vegetal.

Salvînd prospețimea emoției sale inițiale și edificînd pe ea o construcție rațională de netăgăduit, Villon reușește să reveleze sensul intern și trainic al lucrărilor și al ființelor. O face fără să sacrifice nimic din complexitatea caracterelor acestora și a raporturilor dintre ele. Dar,
 printr-o ajustare plină de migală, ajunge să insereze la

locul lor ideal toate parcelele vii pe care le-a captat. Astfel portretele şi mai ales autoportretele pe care le-a pictat vor conta printre cele mai sigure abordări ale esenţei unei fiinţe, cu structurile ei vizibile respectate cu o admirabilă fidelitate. Pictorul va şti de asemenea să construiască, pe baza amintirii unor scene notate în satele din Normandia sau din Midi, o incomparabilă frescă a vieţii rurale.

Opera lui Jacques Villon e un fel de celebrare a unui rit grav şi voios. Ea ajunge să dea o viziune nouă şi durabilă a lumii — în care lumina creaţiei aduce o pace în afara timpului, şi să pună o ordine fecundă în frămîntările şi incertitudinile formelor trecătoare.

FERNAND LÉGER, UN PRIMITIV AL VIITORULUI

Mai mult ca în timpul vieţii artistului, putem astăzi vedea, înţelege, aprecia tot ce Fernand Léger a adus nou, revoluţionar artei picturii.

Pentru o dreaptă apreciere trebuie aşteptată acea transformare a societăţii pe care abia în ultima vreme o trăim.

Descoperim apoi întreaga importanţă a tehnicii în evoluţia lumii; vedem că tehnica deschide posibilităţi noi de stăpînire a unor domenii la care nici nu ne-am putut aştepta şi pe care nici nu ni le-am putut imagina. Fernand Léger e astfel artistul care a descoperit încă de la începutul secolului calea pe care pictura trebuie să se angajeze pentru a putea corespunde noilor posibilităţi, pentru a întreprinde un dialog fecund şi loial cu maşina.

Foarte de timpuriu, după inevitabilele tatonări ale începutului, Léger devine el însuşi, mare forţă obstinată, care se afirmă în afara oricărei influenţe. Este absolut în convingerile sale, nu se opreşte la nici o contingenţă. Dar creaţia sa, deşi îşi împrumută formele din domeniul geometriei sau al naturii, păstrează un caracter uimitor de concret. Cubismul lui este cu totul special: fie că e vorba de *Nuduri în pădure* sau, puţin mai tîrziu, de forme tubulare, care desemnează soldaţii sau arborii ca şi maşinile, pînza devine cîmpul închis al unui extraordinar asalt al volumelor.

În poemul „Construcţie", datînd din februarie 1919, Blaise Cendrars scria despre prietenul său:

pictura devine acest lucru enorm care călătoreşte
roata

viața
mașina
sufletul omenesc
o chiulasă de 75
portretul meu.

Iată, deci, puși foarte lucid de către poet doi termeni ai relației omul-mașina, pe care, prin arta sa, Fernand Léger s-a înverșunat s-o rezolve. A reușit s-o facă nu negînd pe unul în raport cu celălalt sau opunîndu-le, ci — și în aceasta stă originalitatea lui — căutînd o armonie, propunînd o artă care să-i dea omului forța necesară de a nu se lăsa dus de torentul mașinismului. Realizînd aceasta, Fernand Léger apare azi ca acela care a creat bazele unei estetici contemporane pe măsura epocii noastre.

Astfel, inspirația pe care o reprezintă pentru el formele civilizației mecanice nu-l împiedică să se apropie, în cele din urmă, de natură. A nutrit întotdeauna respect pentru figura umană, pentru elementele constitutive ale unui trup, ale unui peisaj, dar readuse la virtutea lor esențială, la puterea lor elementară și perpetuă. Pentru el contează numai aspectul structural care face ca figurile lui să se înscrie cu ușurință într-o arhitectură superioară. Dar aceste figuri, care par luate în ele însele, în mod izolat, nu se individualizează niciodată prin detaliul anecdotic, ci doar printr-un fel de aprofundare a esenței lor. Léger este la fel de departe de naturalism ca și de abstracție; el inventează o realitate nouă, care este poate aceea în care viitorul va recunoaște cel mai bine imaginea universului nostru.

Din acest moment, apare un remarcabil echilibru între înfățișarea obiectelor și tot ce le înconjoară. Din acest moment, Léger, care întotdeauna s-a preocupat de arhitectură, poate integra în ea nu numai jocurile de suprafață colorate, dar și imaginile sale cele mai apropiate de realitate.

Ca să izbutească aceasta, Fernand Léger dezvoltă în pictura sa, dar și în remarcabilele sale scrieri (deși n-avea în el nimic de filozof), două teme principale, de care va rămîne credincios legat de-a lungul întregii sale evoluții: caută să stabilească un model plastic ce face ecou reporturilor pe care omul le întreține cu lumea de el construită; vrea să dea acestui model un

caracter prospectiv. În concepţia lui, opera de artă nu este rezultatul acestor diverse raporturi, ea este creaţie. E activă, pentru că merge în întîmpinarea realităţilor născînde şi, uneori, chiar le precede.

Mai mult încă, Fernand Léger a înţeles, generos, că prin intervenţia sa plastică în viaţa obişnuită, artistul trebuie să pregătească conştiinţa colectivă pentru o participare la invenţia creatoare. Astfel a înţeles el rolul afişului, al arhitecturii, al mobilierului, al decoraţiei, pentru difuzarea, pentru revelarea actului creator. Nu găsim la el nici un fel de ezitare, de reticenţă. Îşi organizează invenţia plastică pornind de la obiectul cel mai reprezentativ al timpurilor noastre, de la realităţile ei, de la obiectul tehnic. Dar pentru el nu există nici un fel de ruptură cu trecutul. Limbajul pe care-l creează pentru a exprima realităţile vremii noastre şi a le prelungi trebuie să fie în stare să restituie, într-o formă nouă, bogata moştenire a lui Cézanne, a cubiştilor, a fovişti lor şi a abstracţioniştilor.

Această conştiinţă vizionară i-a permis să descopere un adevărat realism, dincolo de simpla imitaţie, conform cu necesităţile resimţite de contemporanii săi, şi să aibă ceva de propus urmaşilor. Cu un discernămînt fin, Léger îl parafraza cu plăcere pe Cézanne, declarînd: „Sînt primitivul unei epoci ce va să vină“.

Capitolul 3

IMAGINAR ŞI EXPRESIE

CHAGALL

În martie 1911 Salonul Independenților prezenta opera unui tînăr pictor de origine rusă venit la Paris cu cîteva luni mai înainte. Atît de puternic atrăgeau tablourile sale mari, cu titluri și subiecte ciudate, încît pictorii francezi ai noii mișcări cubiste le-au admis în sala care le reunea pentru prima oară operele, ce aveau să producă scandal și senzație. Chagall se așeza astfel alături de Delaunay, Gleizes, Metzinger, Villon, Marcel Duchamp, Duchamp-Villon, Archipenko în prima manifestare spectaculoasă a celei mai revoluționare mișcări a artei moderne; se știe că Picasso și Braque rămîneau deoparte și nu-și prezentau tablourile decît la Galeria Kahnweiler.
Opera lui începuse cu cîțiva ani mai înainte într-un orășel din Rusia, Vitebsk — unde s-a născut într-o familie modestă, în 1887. În cartea de amintiri *Viața mea,* scrisă între 1920 și 1923, Chagall a evocat cu emoție și poezie modestă casa familială, pe părinții săi, primele prietenii, decorul cartierului evreiesc al unui orășel rusesc în care se agită personaje pitorești. Apariția harului plastic la un copil este întotdeauna un mister. Chagall a început să deseneze copiind poze dintr-un dicționar. Un pictor local, om de treabă, îl inițiază în meserie. Copilul realizează primele studii pe pînze grosolane de sac, pe care surorile sale le foloseau ca preșuri, sau ca învelitori la cotețul de păsări. Nu s-au păstrat decît desene descriind intimitatea casei, scene rustice, idile sătești, romantice și grotești în același timp, în care apare o anumită violență satirică,

o intenţie de judecată. O scurtă şedere la Petersburg; contactul cu arta oficială nu modifică de loc această artă independentă. Chagall făureşte o manieră încă greoaie şi întunecată, dar străbătută de lumină; o aplică la scene ce depăşesc observaţia directă şi reprezintă, într-un efort de sinteză, marile rituri umane: naşterea, căsătoria, moartea, înmormîntarea.

Aşa cum mărturisea Chagall într-o conferinţă ţinută în Statele Unite în 1934, la Paris şi-a lărgit viziunea şi „a deschis ochii".

„Am ajuns la Paris ca împins de destin. De obicei nu vii la Paris gata format. Vii fără prejudecăţi, pentru a studia, şi pleci uneori cu ceva experienţă. Soarele artei nu strălucea atunci decît la Paris. Chiar şi azi mi se pare că n-a existat revoluţie mai mare a ochiului decît aceea pe care am întîlnit-o în 1910 la sosirea mea în Paris... Prin oraş întîlneam academii şi profesori la fiecare pas; erau: trecătorul de pe stradă, negustorul, muncitorii. În jurul lor plana această uimitoare «lumină-libertate» pe care n-am mai întîlnit-o niciodată pe altundeva. Şi această lumină trecea uşor pe pînze, renăştea în artă. Un prieten mi-a spus într-o zi: «Bieţii de noi! Ce putem face aici? Totul a fost spus şi răs-spus. Trebuie să ne întoarcem acasă». I-am zis: «De ce să luăm ce-au făcut alţii? Sînt entuziasmat, dar entuziasmul meu, făcînd oarecum înconjurul lumii, mă readuce la punctul de plecare»... Aşa că am rămas la Paris şi cu gîndul mă întorceam în patria mea."

Paleta lui Chagall se luminează. Primele lucrări din 1910 erau o exasperare de culori, ca la Van Gogh, sau, mai tîrziu, la Soutine. Dar face un efort de a-şi organiza senzaţiile şi a descoperi ceea ce le determină. Acest pictor care aduce cea mai mare masă de elemente anecdotice, stranii şi pitoreşti, nu le exprimă decît printr-o echivalenţă plastică, printr-o interpretare. Elementele sale de bază sînt amintirile din copilărie, dar el le reprezintă depăşind observaţia directă, recreîndu-le, dîndu-le, potrivit caracterizării lui Apollinaire, care, intrînd în atelierul lui Chagall, a descoperit în tablourile lui un aspect supranatural, o „suprarealitate". Şi curînd, odată cu depărtarea, doar această realitate creată este aceea care rămîne şi se dezvoltă liber. Elementele trupului omenesc sînt dezmembrate, împrăştiate, regrupate

în afara oricărei logici, organizate după concepte plastice. Chagall inventează forme şi combinaţii neprevăzute. Pentru el realul comportă proiectări în trecut şi viitor; operele lui se desfăşoară pe mai multe planuri: al ochiului, al închipuirii, al visului şi chiar al raţiunii. Personajele, obiectele se sustrag legii gravitaţiei; fiecare amănunt îşi dobîndeşte întreaga libertate, toate virtualităţile de frumuseţe şi de graţie. În cadrul foarte sigur trasat de pictor, totul se mişcă liber, la toate scările, la toate dimensiunile, în toate sensurile. Visează la o a treia, o a patra, o a cincea dimensiune. Arta nu şi-o închipuie ca o meserie, ci ca o misiune. O revoluţie tehnică, oricare ar fi ea nu priveşte decît suprafaţa. Nu numai culoarea, reală sau convenţională, este cea care colorează cu adevărat obiectul. Nu numai perspectiva este cea care îi dă adîncime. Nu numai lumina şi umbra luminează subiectul. E nevoie de o viziune interioară a lumii. Chagall începe o serie de pînze mari în care vrea să exprime în evoluţie, în care lumea evocată prin analiza celor mai infime parcele se organizează după scheme geometrice. Cîteva din acele pînze sînt astăzi faimoase: *Omagiu lui Apollinaire; Eu şi Satul* — de la Muzeul de Artă Modernă din New York şi *Autoportret cu 7 degete.* O armonie se stabileşte între arhitectura feţei, pătratul obrazului, lunga elipsă a ochiului şi nuanţele mişcătoare ale diverselor planuri colorate: evocările satului natal şi ale Parisului, dispersate pe întreaga suprafaţă a compoziţiei răspund culorilor rînduite pe paletă. Au şi apărut acele efuziuni de culori de care Chagall se va sluji din plin: albastru ce se transformă, nuanţat, în cenuşiu sau în verde. Uneori în „à plat"-urile de culori se ghicesc alte obiecte, mici figuri.

In mai puţin de patru ani la Paris, din 1910 pînă în 1914, Chagall creează o operă considerabilă ca amploare, forţă, ambiţie. Izbuteşte să exprime lumea interioară. Iar mijloacele lui tehnice sînt la înălţimea acestei încercări.

Pictura sa, pe care prietenii nu prea o considerau savantă, ci aproape naivă, a rezistat de minune; cu trecerea timpului, ea şi-a păstrat prospeţimea, vigoarea, culorile s-au făcut mai calde, nuanţele au devenit minunate. **Chagall era încă de pe atunci o personalitate conturată:**

un om care nu vrea doar să creeze o operă plastică, dar care știe să slujească un gînd. Nu este obsedat de problemele picturii — și poate că tocmai de aceea își consolidează el, jucîndu-se parcă, însușirile tehnice: Chagall vrea să exprime ceva. Nu rămîne indiferent, ci resimte profund evenimentele ce survin. Arta lui nu contenește să se îmbogățească din emoția resimțită.

A fost impresionat de cubism și de cuceririle lui: degajarea pînzei, introducerea arhitecturii, folosirea griurilor și a brunurilor închise. Dar într-atît se temea de realism, încît găsea că în operele prietenilor sînt încă prea multe vestigii ale acestuia. Supraviețuirea aceasta i se părea convențională și ireconciliabilă cu o artă ce se voia revoluționară; dar nici nu dorea să sacrifice totul arhitecturii. Deformările voite ale lui Picasso îl înspăimîntau. Vorbind de această epocă, Chagall a pronunțat cuvintele: „Erau cubiști ca și cum ar fi fost condamnați la moarte". Rămîne deoparte, credincios unei figurații antilogice. Cu cît un tablou i se pare mai ilogic, cu atît mai mult îi place. Temele se degajă ulterior. Așa cum contradicția trezește rațiunea, ilogismul ne apropie uneori de adevăr. La fel, viața ne face să rîdem și să plîngem în același timp. Chagall juxtapune elemente separate care au deja o existență și un conținut spiritual. Fără contrast arta îi pare incompletă. Atunci cînd la mîna lui de pictor mai adaugă două degete, cînd pictează un cap tăiat sau răsturnat, separat de trup, el nu vrea să spună o poveste, ci să ilumineze altfel suprafața pictată.

În momentul cînd cubismul reacționează împotriva impresionismului, el își propune să salveze palpitația materiei, raliindu-se astfel, fără să știe, ultimelor preocupări ale lui Monet și ale lui Bonnard, pe care nu-i cunoaște încă, dar pentru care va nutri mai tîrziu cea mai vie admirație.

În 1914, Chagall se întoarce în Rusia pentru a se căsători. Războiul îl reține aici mai mulți ani și evoluția sa pe plan sensibil și uman se accentuează datorită dragostei, în care inspirația sa găsește un element nou și minunat. *Dublul portret cu paharul de vin* în care se reprezintă alături de tînăra lui soție este puternic iluminat de certitudine și de fericire. Tinerii se ridică

spre cer într-o piramidă de lirism şi de credinţă. Într-un alt tablou, pictorul o ţine de mînă pe soţia lui, care pluteşte în aer. Într-un altul, cei doi îndrăgostiţi zboară împreună. În această atmosferă ireală pictorul şi femeia iubită cresc pe măsura dragostei lor, devin un personaj unic, fabulos, ce se ridică deasupra oraşului.
Redescoperind după o îndelungată absenţă decorul şi modul de viaţă din copilărie, Chagall ia cunoştinţă de realitatea tragică a acestei lumi condamnate. Satul, rabinii nu mai apar cu nimbul de vrajă al amintirilor, ci într-o goliciune, într-o puritate sfîşietoare. Pictează casele cenuşii şi albastre, cimitirul, ca pe nişte ecorşeuri cu structuri ce se înghesuie şi se încalecă, în culori reci, acute şi transparente. Putea oare o operă atît de individuală să se integreze în căutările acelei vremi? Mai multe mişcări se născuseră în direcţia cubismului şi a futurismului, dar erau veleitare, confuze şi cu mult mai preocupate de teorii decît de opere. „Reionismul" proslăvea iradierea culorii, Malevici superioritatea figurii geometrice pure. Mulţi gîndeau că se va face tabula rasa cu trecutul şi că ideea de revoluţie totală implica recursul la formele cele mai avansate ale artei. Alţii credeau că abstracţia ar permite regăsirea unui limbaj comun, la îndemîna maselor.
Chagall creează, mai întîi plin de entuziasm, o academie la Vitebsk şi-i cheamă să profeseze pe tinerii pictori revoluţionari ruşi. El însuşi propune elevilor săi resursele visului, interesul de a vedea lumea cu ochii copilăriei. Dar experienţa eşuează. Chagall se străduieşte totuşi să stabilească un contact cu publicul, aducînd universul său plastic în teatrul evreiesc care se înfiinţează la Moscova. Decorează deopotrivă sala, scena, personajele, astfel încît actorii şi spectatorii participă la o viaţă nouă, la un ritm care este însuşi ritmul lui Chagall. Dar şi aici încercarea rămîne izolată.
În 1922 Chagall pleacă la Paris.
Regăseşte Parisul mult diferit de cum îl cunoscuse în 1910. Nu se mai dau lupte programatice. Pictorii trăiesc o perioadă de readaptare şi de tranziţie. El nu participă deloc la febra din Montparnasse. Şi nici nu acceptă să se alăture grupului suprarealist atunci cînd Max Ernst şi Eluard vin să-l solicite. Cînd recursese la ilogism, el nu se gîndea că a creat o doctrină; se teme de automa-

tism şi refuză să facă din el o metodă. Găseşte că tablourile suprarealiste sînt prea literare.

Chagall a rămas întotdeauna izolat printre pictori, ferindu-se de camaraderia de atelier; preferă să lucreze în tăcere şi chiar în taină. Cred că nimeni nu l-a văzut vreodată pictînd. Dimpotrivă, îl încîntă atmosfera atelierelor de artizani şi pretinde că a învăţat mult din frecventarea gravorilor, litografilor, ceramiştilor, ale căror experienţe le împărtăşeşte bucuros. În sfîrşit, preferă să aibă relaţii cu scriitorii, poeţii, filozofii. Astfel, între 1911 şi 1914, n-are ca prieteni printre pictori decît pe Delaunay şi La Fresnaye şi e mult mai apropiat de Apollinaire, Cendrars, Salmon, Cannudo. După 1923 n-are legături decît cu Picasso, în timp ce tinerii scriitori Malraux, Supervielle, Paulhan, Maritain, René Schwob se înghesuie în jurul lui, dornici să înţeleagă şi să explice lumile noi revelate de pictori.

Intîlnirea cu marele editor Vollard, care-i comandă succesiv ilustrarea *Sufletelor moarte* de Gogol, a *Fabulelor* de La Fontaine şi a *Bibliei*, contribuie de asemenea la orientarea lui Chagall pe o altă cale; va realiza în domeniul gravurii o extraordinară sinteză a tot ce a dobîndit anterior şi a tuturor aspiraţiilor sale. În *Suflete moarte* trăieşte toată Rusia de altădată. Cu *Fabulele* lui La Fontaine descoperă spiritul francez. *Biblia* este conştiinţa rasei lui. Îşi va exprima, în trei forme cu totul diferite şi care se completează între ele, dragostea pentru cele trei patrii ale sale, de sînge şi de spirit.

La întoarcerea în Franţa, Chagall reia unele din vechile sale compoziţii, cum ar fi *Căruţa cu fîn,* sau duce pînă la capăt operele rămase în stadiu de schiţă, ca *Jgheabul.* Tehnica sa evoluează rapid. Construcţiilor cu planuri ce se suprapun li se substituie o compoziţie plină, în care suprafeţele se îndulcesc iar tehnica aproape catifelată accentuează rotunjimile şi volumele.

Această lume veche este asaltată, debordată de noile impresii. Chagall descoperă cu adevărat Franţa. Dacă atunci cînd a venit aici pentru prima oară nu vedea nimic din ceea ce-l înconjura şi trăia din amintirea obiectivă a trecutului său, de data aceasta descoperă natura, peisajul francez şi culoarea lui. Străbate ţara, mai întîi împrejurimile Parisului, apoi ţinuturile din Auvergne, din Savoia şi din Sud. Nu pictează după motiv, dar în cursul

lungilor sale plimbări se impregnează de ceea ce întîlnește în lumea vegetală, minerală, animală. O adevărată osmoză se produce între el și natură. Materia se îmbogățește întocmai ca memoria. Orice pitoresc local se evaporă și el, pictorul, rămîne plin de culorile și de formele întîlnite. E momentul în care apar tot mai multe evocări lirice de flori împletite cu figuri. Perechile de îndrăgostiți plutesc într-o atmosferă vegetală luminoasă. În mijlocul peisajelor, printre arhitecturi, pe străzi țîșnesc buchete uriașe. Linia se topește în masa de culoare; culoarea devine impalpabilă și îmbracă realitatea într-o poezie încîntătoare.

Cele două caracteristici ale artei lui Chagall sînt acum definite; comuniunea omului și a animalului, contopirea ființei cu natura. El pune în scenă ființe cu un amestec aparte de uman și animal — de unde fantasticul. Nu animalele adoptă moravurile și gîndurile oamenilor ca în La Fontaine, pe care Chagall îl interpretează în felul său, ci oamenii au trăsăturile animalului, stîngăciile lui, gingășiile, tandrețea, sentimentalitatea lui neformulată, prezența sa tenace. Aceste metamorfoze revelează, astfel, secretul conștiinței și rămîn mereu veridice și convingătoare, deoarece irealul se încarcă cu aparențe reale. Chagall este el însuși măgarul și boul, capra sau cocoșul uriaș ce călărește norii și a cărui chemare răsună sub clar de lună.

Pătruns de un sentiment de comuniune mistică a universului, el visează să contopească *Vechiul* și *Noul testament,* obsedat de Cristosul evreu care suferă pentru toți oamenii. Interesul pe care-l nutresc pentru opera sa gînditorii catolici coincide cu legăturile pe care pictorul le stabilește cu Israelul renăscut.

În primăvara anului 1941 voiajează în Palestina, în Siria și în Egipt pentru a regăsi peisajele *Bibliei*, la a cărei ilustrare va începe să lucreze. Se cam temea de acest contact direct cu un pămînt și un cer atîta vreme visat și cu o existență atît de mult situată dincolo de orice realitate, dar încearcă la Ierusalim cea mai puternică impresie a vieții sale. Este pătruns de puritatea, de religiozitatea unică a atmosferei. Nu se oprește la amănuntele cutărui sau cutărui loc istoric intact, dar o inefabilă blîndețe transpare de acum încolo în peisajele pe care le pictează.

Chagall își creează biblia sa proprie. Toată partea narativă, uneori atît de emoționantă, este lăsată deoparte, ca și marile fragmente lirice, *Psalmii, Cîntarea Cîntărilor*. Cartea este aceea a figurilor dominante, patriarhi, regi, profeți, oameni pătrunși de Dumnezeu. Siluetele lor înalte, hieratice, trupurile lor adunate în meditație umplu întreaga pagină, orice element înconjurător devenind accesoriu. Astfel, în Abraham plîngînd-o pe Sarah nu mai este decît o biată formă mică, uscată, între brațele puternicului strămoș al omenirii. Nimic nu atinge proporția acestor uriași ce nu pot exista decît pe culmi: Ilie pe Carmel, Ieremia jeluindu-se, Moise întîlnindu-l pe Aaron. Chagall știe să găsească o extraordinară vibrație omenească pentru a descrie istoria regelui David, a gloriei și a slăbiciunilor sale.

În anii ce preced marile persecuții și războiul, se accentuează evoluția psihologică a lui Chagall. El, care în tinerețe era atît de tare, atît de indiferent față de lumea exterioară, atît de impermeabil la orice influență, este acum din ce în ce mai profund mișcat atît de frumusețile naturale ce-l înconjoară, cît și de suferințele familiei, de nenorocirile și răul ce domnesc în lume. Evenimentele trezesc în el temeri și mînii care-i răscolesc din temelii pictura, devenită numai gemete, strigăte de protest și de revoltă. Această perioadă dramatică a operei lui Chagall e inaugurată de războiul din Spania, țară în care a trăit multă vreme. În Germania, oamenii erau urmăriți; cărțile, operele de artă erau arse. Accente violente de furie străbat opera lui Chagall. Realizează marile sale răstigniri în care Cristos se dăruiește ca jertfă pentru satele, rabinii, animalele din ghetou date pradă flăcărilor. Pictorul vrea cel puțin ca opera lui să fie o mărturie împotriva indiferenței umanității. El își traduce neliniștea în culorile cele mai violente și transpune în planul cel mai general sentimentele sale individuale, dînd simbolurilor perimate o semnificație nouă. Acum pictează marea compoziție a *Revoluției*, distrusă mai apoi, precum și *Căderea îngerului* al cărei subiect îl obseda de multă vreme și pentru care găsește deodată adevărata mișcare. Acesta e și momentul evocărilor tulburătoare: a familiei sale, a mulțimii de rude necunoscute, a fraților și surorilor dispărute, a luminilor căsătoriei și al com-

poziției numită: *În jurul ei,* în care grupează în jurul imaginii soției diversele momente de fericire și nenorocire ale vieții. După ceea ce s-ar putea numi perioadele istorice ale lui Chagall, o operă nouă va țîșni din lumea în fierbere a anilor de război. În toate marile creații vine un moment în care nu mai poate fi vorba de referiri la viață, nu pentru că aceasta n-ar exista, ci pentru că sînt total depășite. Era necesară, fără îndoială, această exasperare a răului, a durerii pentru ca opera lui Chagall să-și ia un elan suprem și pentru ca ea să cunoască diversele faze ale desăvîrșirii sale prezente.

Chagall a putut să petreacă primele luni ale ocupației în vechea lui căsuță de la Gordes, acest sat al Proventei de Sus pe care André Lhote îl descoperise și căruia îi dăduse viață chemînd acolo cîțiva prieteni. O casă singuratică, printre ruine, ce da spre un deal aproape de netrecut, corespunzînd imaginii vieții însăși a artistului, care, în aceste ore tragice, reușește totuși să-și mențină moralul. Dar amenințările se întețesc; Chagall e arestat la Marsilia și după ce e eliberat acceptă invitația adresată de Muzeul de Artă Modernă din New York de a pleca în America. Se îmbarcă la 7 mai 1941, și după o lungă escală la Lisabona ajunge în America la 23 iunie, ziua atacului german asupra Uniunii Sovietice. La New York, el se plimbă pe străzi ca un surdomut (niciodată nu va învăța engleza). Suferă profund la vestea distrugerii orașului său natal în primele zile ale invaziei germane.

Sursele sale de inspirație, care nu mai au de acum încolo o existență materială și care nu mai supraviețuiesc decît în sufletul său, capătă o forță supranaturală. Nimic din lumea în care trăiește, dar pe care n-a acceptat-o încă, nu poate să-i tulbure gîndurile. Opera sa capătă o autonomie totală. Își trăiește viața proprie, se dezvoltă și se realizează în afara oricăror contingențe. În această singurătate derutantă formele izbucnesc, ard, se înalță. Din ceea ce-l înconjoară, admite doar elementele naturale: climatul mai puțin blînd ca al Franței, vîntul brusc și propice dezlănțuirilor de forță. Proiectează o viziune tot mai fantastică, exaltată, supusă celor mai stranii transpuneri și mutații. Trupurile se alungesc, trec prin regnul animal, vegetal, uman;

fețele se dedublează: îngeri și demoni deodată. Este epoca guașelor lirice, a unei tehnici total eliberate, în care linia dispare și formele se contopesc unele cu altele. Acest elan se prelungește, găsește noi rezonanțe după un popas în Mexic, în 1943, exprimate în decorurile și costumele la baletul *Aleko,* montat de Massine. Culorile violente ale pămîntului, care vibrează în încremenirea religioasă a aerului, structura monumentală a ființelor se exprimă într-o artă puternic contrastantă.

Moartea aproape subită a soției sale, Bella, la 2 septembrie 1944, marchează, în această tensiune creatoare, o prăbușire, o ruptură de multe luni de zile. Pentru a se apuca din nou de lucru, Chagall trebuie să se scufunde în realizarea decorurilor pentru baletul *Pasărea de foc,* cu uriașa muncă materială pe care le-a conceput, pînă în cele mai mici amănunte. Nu știu să existe vreun alt balet pentru care un pictor să fi putut crea o atmosferă atît de învăluitoare, de pătrunzătoare. Perdele ample plutesc tot timpul deasupra scenei, scăldată într-o penumbră misterioasă.

A sosit vremea cînd, în 1946, marile muzee americane și, în 1947 și 1948, cele din Europa organizează expoziții retrospective ale operei lui Chagall. Aportul său la arta contemporană este mai bine înțeles și nu mai apare pentru nimeni drept o anomalie sau o curiozitate. Încă din 1941 André Breton, căutînd precursorii suprarealismului, rectifica o veche uitare și sublinia că încă de prin 1911 opera lui Chagall răsturnase barierele elementelor și legile fizice.

Călătoria lui Chagall la Paris în 1947, reîntoarcerea sa definitivă în anul următor, cînd se instalează la Orgeval, lîngă Saint-Germain, coincid cu perspective noi. Dacă pare să continue mai întîi, pe linia începută în America, seria de guașe cu figuri fantastice, de o puternică animalitate, el nu întîrzie să se afirme totuși mai direct, mai accesibil, mai aproape de minunățiile vieții. În importanta sa operă de litograf el obține o densitate de negruri și de mari „à plat"-uri de culori care-i permit ca prin compoziția în mase mari să evite fărîmițarea și supraîncărcarea imprimării.

În 1949 Chagall se instalează la Vence. Această întîlnire cu natura meridională care-l hipnotizează de multă vreme este hotărîtoare pentru el. După Renoir și Bonnard,

Chagall este fermecat de această vegetaţie în care formele magnifice se revarsă sub vibraţiile şi vrăjile culorii. Tonalitatea este aceea care-l călăuzeşte şi-l duce la arhitectură. Chimia e primordială. De multă vreme Chagall, care nu admiră pe nimeni mai mult decît pe Monet şi *Nuferii* săi *albi*, a renunţat la orice altă construcţie decît aceea a formelor colorate.

Ar vrea să se piardă el însuşi în oceanul culorilor libere. Dar vrea de asemeni să stăpînească, să frămînte pămîntul care-l inspiră. De aceea se ocupă de ceramică şi caută smalţul care-i îmbogăţeşte gamele cu nuanţe neprevăzute, vrînd să inventeze forme adaptate la compoziţiile lui. Rezultă din aceasta un fel de barochism în care pămîntul germinează şi înmugureşte ca vegetaţia. Chagall resimte din plin influenţa climatelor şi a noilor peisaje care îl întîmpină. Lucru nu întotdeauna uşor de observat, pentru că această influenţă nu e niciodată direct exprimată; adesea se produce un mare decalaj de timp între impresia primită şi realizare, ceea ce permite să se producă cele mai subtile transpuneri. Astfel seria imaginilor fantastice ale Parisului reia şi dezvoltă, prin 1951, 1952, 1953 schiţele făcute de pictor la întoarcerea sa din America, la începutul anului 1947. Se observă atunci că percepţia fizică a lui Chagall se extinde asupra unor nuanţe nebănuite, asupra detaliilor încă neformulate şi a iradierilor care scapă altora. Impresia suferă la el o îndelungată mutaţie tainică înainte de a îmbrăca o formă conştientă, nu întotdeauna uşor de descifrat. La Paris el adaugă ceva nou subiectului, pe care nu se mulţumeşte să-l interpreteze numai în diversele sale aspecte. Fiecare tablou este conceput într-o dezvoltare complexă. De multă vreme se observa în opera sa obsesia turnului Eiffel, gigantic termometru ce măsoară deasupra Parisului aerul populat de forme. Chagall îl tratează ca pe un fel de monstru feminin ce se încolăceşte în jurul monumentelor, desfăşurîndu-şi volutele în eter. Arhitecturile sînt inspirate de acest ritm uman: fiecare din ele ar putea îmbrăca aspectul şi lua numele unei femei îndrăgostite, al unei mame cu prunc, al unui poet ori al unui monstru meditativ. O adevărată comuniune se stabileşte între monument şi fiinţa care-l personifică; îşi corespund reciproc. Sînt monumente-persoane. E interesant să regăseşti în opera lui Chagall, uneori

după cîteva ocoluri și răstimpuri, momentele hotărîtoare care-i marchează reînnoirea și-i determină creația viitoare. Scurta călătorie în Mexic pregătise transformarea viziunii sale, deschizînd prin contrastele cele mai violente calea unei teribile transmutații a speciilor; este probabil că descoperirea Greciei e mai puțin importantă, de vreme ce ea stabilește o familiaritate între Chagall și lume, fundată pe o măreție și o libertate necunoscută pînă atunci; ea alină și leagănă ca niciodată neliniștea îndurerată și nesiguranța care de atîtea ori l-au asaltat. Chagall s-a dus în Grecia în 1952 și din nou în toamna lui 1954, la rugămintea lui Teriade, care voia să-i ceară să ilustreze în litografie colorată *Daphnis și Chloe,* și care visase să plaseze această minunată poveste în cadrul insulei lui natale.

Chagall resimte din prima clipă certitudinea că îl așteaptă impresii puternice, că-și păstrase disponibilitatea, entuziasmul. Grecia i-a părut la fel de extraodinară ca și Palestina, adică oferind o fuziune la fel de surprinzătoare de elemente vii și adevărate, și care sînt în același timp conforme cu tot ce se poate ști sau imagina despre trecutul și mitul grecilor. Primul contact îl entuziasmează. Atena: un nou Ierusalim; Acropole: celălalt stîlp al lumii antice, alături de Templu; două concepții de viață la fel de adevărate și care se completează. În coloritul Greciei Chagall găsea ceva fosforescent, o finețe care-i împrospăta impresiile atît de mișcătoare ale luminii din Galileea. Din această reîmprospătare ceva a trecut în gravurile *Bibliei,* pe care le-a reluat și le-a terminat după prima sa călătorie în Grecia.

Aceeași impresie a unei lumi la începuturile ei este dată de marile peisaje recente din Vence, ferestre deschise spre grădini minunate, migdali înfloriți pe dealuri, sate adormite sub lună.

Faptul că păstrează această spontaneitate, această prospețime a senzației,cînd are în urma și înaintea sa o operă atît de complexă, indică un proces esențial. În rezervele atelierului său Chagall are pînze începute care așteaptă momentul cînd vor putea fi în mod util reluate și terminate. Mesajul asimilat poate să se transforme între timp, să devină tragic sau vesel, supunîndu-se fără îndoială mai puțin întîmplării vieții decît sensului profund

pe care-l poartă în el de la începuturi, dar pe care pictorului îi trebuie mult timp ca să-l pătrundă. Cînd tabloul este în lucru, adesea tehnica lui se schimbă; el evoluează atîta vreme cît păstrează ceva viu: își trăiește propria lui viață. Unele tablouri par să se termine de la sine, luminîndu-se deodată; altele nicicînd nu sînt terminate.

Totuși, opera n-are în nici un caz caracterul unei schițe. Departe de a se supune unui proces de simplificare sau de geometrizare, ea pare să atragă mereu noi percepții, pretexte pentru suflet de a se deschide. Tocmai de aceea factura păstrează ceva dintr-o mișcare continuă, încărcată de prelungiri posibile. Spre deosebire de un Picasso, care întotdeauna își domină subiectul, îi trasează o arhitectură definitivă și de necombătut și poate data cu precizie de zi și de oră împlinirea voinței sale, Chagall își lasă mereu un număr de posibilități, de unde fragilitatea liniilor sale care mai pot să închidă încă atîtea lucruri. Cu cît îl cunosc mai bine pe Chagall, cu atît imaginea pe care ne-au dat-o despre el fotografiile, atîtea fotografii, mi se pare mai infidelă și nedreaptă. Aproape de fiecare dată este surprins de instantaneu într-o gesticulație, sub un unghi ascuțit, pe o fațetă afectată, pe cînd el este de fapt numai reflecție, reculegere, purtat de o mișcare lentă, ciclică, a cărei semnificație nu reiese decît din împlinire.

Ascultă cu amabilitate ceea ce-i spun ceilalți, dar trebuie să vorbească el însuși ca să audă, să retrăiască în șoaptă dezbaterea ce se deschide în fața lui și s-o plaseze în cadrul problemelor sale. Dacă atît de adesea e interogativ. dacă pare să aibă nevoie de răspuns și de ecouri cîn vrea să știe dacă e aprobat și iubit, aceasta vine din obiș nuința modestiei, ba mai mult, dintr-un sentiment de apărare și de salvare a siguranței sale. Pentru că în sinea lui e stăpînit de certitudini irefutabile. Ar vrea ca ele să fie evidente pentru toți dar, neștiind dacă aceasta e cu putință, poate la fel de bine să le disimuleze. Ceea ce i se spune poate să-l impresioneze, să-l miște, dar nu clintește de fel.

Chagall a citit și a reținut mult; ceea ce nu cunoaște, pare să intuiască în mod firesc. Părerile sale sînt întotdeauna întemeiate pe rațiuni concrete, parcă ar fi fost „atinse cu degetul" așa cum scria acum 25 de ani criticul elvețian

Pierre Courthion. Judecățile de valoare, pe care le formulează cu ezitare și discreție sînt în realitate solid întemeiate și susținute. Are simțul formulelor, al imaginilor concrete, cărora îi place să le dea o întorsătură glumeață și umoristică, și care frapează prin precizia lor. Dar aceasta nu împiedică uneori o deznădejde, dată de teama de a nu exprima nuanța precisă.

Pe chipul său neted, cu părul cărunt, aproape ras, trăsăturile s-au mai accentuat; sub mobilitatea și însuflețirea lor constantă, apare acum precizia și plenitudinea. Elanuri tinerești le agită, dar își păstrează gravitatea și noblețea. Privirea vie a devenit mai caldă, mai catifelată. S-a dus vremea cînd, din spatele unui ghișeu, un funcționar fascinat de părul său blond și cîrlionțat i-a răspuns: „Da, doamnă". Imaginile a ceea ce a fost n-au dispărut; s-au contopit în ceea ce avea el mai bun și mai autentic. Cu silueta puțin îndesată, cu mersul său întotdeauna ușor grăbit, el își continuă nesfîrșitele plimbări singuratice de-a lungul străzilor sau al drumurilor de țară. În restul timpului, se afundă de dimineață devreme în atelier și rămîne acolo pînă noaptea tîrziu. Și-a descris într-un poem vederile și neliniștea niciodată stinsă:

„Da, arde în noapte neliniștea mea
Cînd dorm acoperit în întregime de culori
Într-un pat de picturi. . .
Mă trezesc în disperarea
Unei zile noi, a dorințelor mele
Fără contur
Și necolorate încă.
Alerg într-acolo sus
La pensulele mele uscate
Și precum Cristos sînt răstignit,
Țintuit în cuie pe șevalet.
. . .Încă o tușă,
Culoarea neagră, Roșul, albastrul se aștern
Și asta mă îngrijorează. Mă neliniștește.
O, cît mă neliniștește!
Ascultă-mă!
Strat funerar,
Iarbă uscată,
Dragoste dispărută
Din nou ivită,
Ascultă-mă!"

MODIGLIANI

Într-una din piesele lui cele mai bune, Salacrou a creat un erou care-şi vede retrăind strămoşii, iar printre ei un bunic — căzut în luptă pe cînd era adolescent şi care şi-a păstrat întreaga strălucire a tinereţii. Privilegiul de a rămîne integri aparţine pictorilor morţi tineri. Mai ales cînd e vorba de Modigliani, care ar mai putea fi printre noi; oricine îşi poate da seama în ce măsură se bucură el de tinereţea fără de bătrîneţe. Mai întîi, prin propria lui figură rămasă în imagini atît de rare şi de preţioase încît se confundă cu creaţiile geniului său; şi apoi prin acestea înseşi, cohortă mică de prietenii, de fiinţe iubite care l-au mişcat şi care i-au devenit asemenea, legate de el printr-un trainic legămînt. E de neînchipuit că această lume atît de minunat definită în acea clipă unică ar fi putut evolua, s-ar fi putut transforma şi descompune. Şi tocmai de aici vine prodigioasa unitate a unei expoziţii ca aceasta, cea mai completă şi mai întinsă din cîte au fost pînă acum realizate cu operele sale. Fireşte, nu faptul că o operă e foarte concentrată în timp o face să fie neapărat unitară. Caracterul dominant al lui Modigliani este că a ştiut să-şi menţină creaţia la o înălţime care corespunde exigenţei sale, la fel cum şi neorînduiala şi excesele vieţii nu sînt decît feluritele moduri în care se manifestă întreaga şi fanatica sa angajare în aventura artistică. Sînt alţi artişti ale căror opere — orice calităţi ar avea — par să nu ajungă niciodată să se împace cu ele însele; şi expunerea lor laolaltă, chiar dacă aparţin aceluiaşi moment, are ceva forţat şi penibil. Dim-

potrivă, cu cît vezi mai multe tablouri de Modigliani la un loc, cu atît ai impresia unui monument perfect, ca acele ziduri incaşe ale căror blocuri total diferite se îmbină fără fisuri. Aceasta face ca, în ciuda aparentei uniformităţi a subiectelor, o asemenea expoziţie să nu dea niciodată impresia de monotonie şi de repetiţie, ci mai degrabă de complementaritate şi sintetism.

Şi nu e o întîmplare că elementul determinant al formaţiei lui Modigliani a fost influenţa şi prietenia lui Constantin Brâncuşi. Marele sculptor român, odată cu cercetarea sa asupra formelor iniţiale, aducea un spirit de certitudine şi de absolut care, cred, a declanşat acest demers spontan ce marchează opera lui Modigliani începînd din 1909 şi care se exprimă mai întîi în sculptură. În limite voit înguste, tînărul italian creează atunci înalte figuri hieratice, de o structură aproape constantă, ca aceea a idolilor bizantini sau primitivi, şi care nu se diferenţiază decît prin anumite variaţii. Le ciopleşte direct, respectînd alungirea verticală sau uşor curbată a blocului. Totuşi, nu încetează să deseneze, făcînd linia mai pronunţată pentru a-i da putinţa să cuprindă formele pe care a învăţat astfel să le degajeze. Primele pînze pe care le expune la Salonul Independenţilor se inspiră din aceste inflexiuni caracteristice, dar mai e nevoie de cîţiva ani pentru ca evoluţia lui să ajungă la capăt şi pentru ca Modigliani să reuşească să exprime în cele două dimensiuni ale tabloului supremaţia volumelor. Ajunge aici dînd liniei un rol constructiv determinant. Aceasta nu se confundă cu arabescul ce distribuie sau mărgineşte culoarea ca la Matisse, nici cu semnul expresiv în sine ca la Dufy, ci este un fel de cordon ombilical ce determină adîncimea, repartizează masele şi aduce în prim plan imaginile carnale ce se deschid ca florile. Această dezvoltare a liniei se realizează mai întîi în *Cariatidele* acuarelate, care constituie una din tranziţiile cele mai curioase între sculptură şi pictură. Prin 1915 Modigliani atinge aproape dintr-o dată plenitudinea şi maturitatea sa de pictor.

Patru ani de producţie intensivă îi vor fi de ajuns pentru a împlini o operă care n-avea cum merge mai departe. Faptul că ea comportă numai portrete şi nuduri, vădeşte o alegere şi nu o limită. Dacă pozele sînt aproape întotdeauna aceleaşi în fixitatea lor, dacă decorul dispare

într-un fel de neutralitate, e pentru a reliefa mai bine subiectul și a-l oferi contemplației noastre. Nimic nu se mai interpune între spectator și creația artistului, nimic, nici măcar modelul, curînd uitat și din care nu rămîne decît ideea. Oare nu e aceeași mască meditativă care ni se revelează în imagini multiple, ușor înclinată, lăsînd să treacă prin două deschizături la fel de albastre, verzi sau negre, o privire de pe altă lume? Oare nu e același trup aruncat orizontal în fața vieții?
Modigliani nu se mulțumește cu aparențele chipului și trupului; el le dă o carnație, o structură create de el, și în care se exprimă acest ideal de frumusețe primitivă și rafinată în același timp — pe care și-a făurit-o interogînd maeștrii italieni și mozaicurile din Bizanț. Culorile sale nu sînt niciodată imitative; recurge la ample planuri de ocru, de oranj, de pămînturi roșiatice și arse, care sînt contrariul fragilelor și trecătoarelor palpitații ale vieții.
Această operă esențialmente inspirată de dragoste și de sentimentul fraternității se îndepărtează, pe măsură ce se emancipează, de orice senzualitate și de orice complex, devine de o extraordinară virtuozitate. În ultimele sale portrete, Modigliani rezistă totuși tentației manierismului; opera sa rămîne pînă la capăt fără nici o scădere, creaturile lui par către sfîrșit să se încline spre grația și finețea umbrelor.
La acest nivel opera este omul. Și anumite imagini pe care unii ar vrea să ni le propună despre el nu mai sînt admisibile. Pe timpul celor mai crude hecatombe, Modigliani a glorificat în nostalgia sa pentru puritate și liniște perfecțiunea trupului și a chipului uman. Nu vom uita că arta sa, născută dintr-o sărăcie inexprimabilă, hrănită cu toate suferințele, este în întregimea ei un cînt de recunoștință pentru viață.

SOUTINE

Elie Faure a fost primul care i-a consacrat lui Soutine pagini entuziaste, situîndu-l printre cei mai mari pictori pentru căutările lui tehnice și pentru forța sa de expresie. Deși salutat foarte de tînăr drept un maestru, Soutine a rămas toată viața izolat și aproape necunoscut, iar cea mai mare parte a operei sale e înfundată în colecții particulare. Refuza sistematic să expună, nu din falsă modestie, ci dintr-o neliniște de nestăpînit, care-l împingea să reia și adesea să distrugă orice lucrare mai veche pe care punea mîna. Cu excepția participării la marea Expoziție a Artei Independente din 1937, au trebuit să treacă mai mulți ani după moartea sa pentru ca să-i fie consacrate expoziții importante. Abia azi ne putem da seama, datorită puținelor mărturii publicate de către cei care l-au cunoscut îndeaproape, de personalitatea tainică și sensibilă a acestui admirabil mînuitor al materiei.

Chaim Soutine era a zecea odraslă într-o familie cu unsprezece copii. Tatăl său era un sărman croitor evreu, dar tipul fizic al lui Soutine vădește îndepărtate ascendențe kalmuce sau tătare. Copilul este rebel și neadaptat; alungat de la școală pentru că nu e atent la lecții, bătut și disprețuit de ai săi, fuge adesea la cîmp, dormind în șure și clăi de fîn. Încă de mic e obsedat de desen, mîzgălește pereții cu cărbune, și legenda spune că vindea oalele din bucătărie pentru a-și cumpăra creioane colorate. Ca să scape de mizeria din ghetou, pleacă la Minsk împreună cu prietenul Kikoine, apoi la Vilnius unde izbutește să intre la Școala de bele-

arte. Rămîne acolo trei ani, alături de tînărul Kremegne. Ca să poată trăi, lucrează ca operator la un fotograf. Un medic care-i apreciază talentul îl ajută să plece în Franța. Soutine debarcă la Paris în 1913, și se înscrie la Școala de bele-arte, în același atelier Cormon în care, cu treizeci de ani mai înainte, lucraseră cot la cot Toulouse-Lautrec și Van Gogh. Soutine e încă un copil. Va avea multă vreme o față închisă, cu ochii aceia parcă întorși înăuntru, pe care a pictat-o prietenul său Modigliani într-un portret de neuitat. Își poartă mîinile înainte, stîngaci, aceste mîini frumoase, mici și palide de care vorbește Elie Faure, care a descris și ingenuitatea lui temătoare. E blîndețea însăși, spune prietenul său Henri Serouya, evocînd surîsul lui de copil nevinovat ce-i dezvelea dinții mari și albi. Dar în stare totodată și de izbucniri furioase, pasionate. Soutine, care i-a regăsit pe Kremegne și Kikoine, veniți la Paris ceva mai înaintea lui, locuiește în Cité Falquière, apoi în La Ruche, celebrul falanster din strada Dantzig, lîngă abatoarele din Vaugirard, unde locuiau mai de mult Chagall, Cendrars, Zadkine și Lipchitz, care-l prezintă lui Modigliani. Pictorul cunoaște cea mai neagră mizerie, dar străbate acești ani de încercare cu aceeași certitudine care l-a făcut să-și impună vocația sa de neînțeles în fața familiei și a satului scandalizat. Formația lui este pe de-a-ntregul interioară, tenace, încăpățînată, făcută atît din lecturi nesistematice din romancieri, poeți și filozofi, cît și din contemplarea maeștrilor, de la Tintoretto și El Greco pînă la Cézanne. Avea un cult deosebit pentru Rembrandt și Courbet, ale căror opere le va interpreta pînă la sfîrșitul vieții sale. Zicea că nu-i place Van Gogh, dar îl aprecia pe Bonnard. Cunoștea opera lui Ensor și a anumitor expresioniști germani.

Primele sale încercări, Soutine le privea cu atîta suspiciune încît nu le arăta nimănui și cel mai adesea le distrugea. Evoluția sa este un fel de gestație intuitivă, mai degrabă decît o inovație deliberată. E mult mai puțin vorba de o ucenicie tehnică, și mai degrabă de o transportare, de o pregătire morală, de un noviciat cu care se va mîndri întotdeauna. Avea nevoie de o „șansă". Îi plăcea acest cuvînt și credea în noroc ca toți cei ce nu au parte de fericire. Zborovski, pe care

l-a cunoscut prin intermediul lui Modigliani, a fost cel ce i-a dat „şansa", aşteptată atunci cînd l-a trimis să picteze la Céret, în 1919. Soutine a rămas acolo aproape trei ani. În timpul acestui prim răgaz, în contact cu lumina strălucitoare a Sudului, s-a realizat aproape dintr-o dată metamorfoza mult aşteptată. Treptat culorile se însufleţesc, îşi pierd opacitatea, rezistenţa de material inert. Omul reuşeşte să le amalgameze cu emoţiile sale, cu pasiunile sale. S-ar zice că vrea să le încarce cu substanţe animale sau vegetale. Pentru a le descoperi pe acestea, răscoleşte viforos cărnurile; zdrobeşte liniile şi reliefurile peisajelor, ca pentru a stoarce seva din ele. Culorile sînt puse atît de aproape una de alta încît se încalecă şi fac pînza aproape indescifrabilă; peisajele, încărcate de semitonuri, sînt deosebit de complexe. Cerul este în general absent şi, în aceste pînze antrenate de o viforoasă mişcare spre dreapta, nu există nici cel mai neînsemnat repaos. E cea mai prolifică perioadă a lui Soutine, aceea care-i aduce dintr-o dată notorietatea; atunci de altfel, doctorul Barnes îi cumpără, în 1923, un lot de 100 de pînze, spre marea uimire a lui Paul Guillaume.

Incepînd din acel moment, Soutine pictează şi numeroase portrete, în care surprinde ansamblul siluetei, membrele, felul în care cad veşmintele; el face din fiinţa umană un fel de corp vegetal monstruos. Accentuează trăsăturile, subliniază urechile lăbărţate sau lipsa nasului, statornicind astfel încă din acei ani elementele stilului său. Continuă să-şi dezvolte producţia de naturi moarte. Primele sale compoziţii reprezentau peşti cu forme alungite şi farfurii sau castroane combinîndu-se în evocări macabre.

Pictează apoi păsări jumulite, bucăţi de carne şi studiază procesul descompunerii lor. În 1925, Soutine stă un timp la Cagnes, unde interogarea fiinţelor şi lucrurilor capătă un caracter nou. Peisajele lui se simplifică şi ascultă de ritmuri mai ample. Culorile capătă mai multă strălucire în vecinătatea alburilor groase şi încărcate de reflexe, care sînt de acum încolo pasiunea sa şi pe care le va folosi în mod extraordinar în seria *Plăcintarilor* şi a *Împărtăşaniilor*. Suferă, de asemeni, de obsesia roşurilor şi execută opere care sînt prodigioase variaţiuni ale acestei culori, combinată sau nu

cu albul, în seria *Curierilor* şi a *Copiilor la altar*. Arta lui Soutine cunoaşte atunci o rară înflorire şi împlinire a tehnicii sale. El epuizează temele a căror cunoaştere totală a dobîndit-o în prealabil. Într-o singură şedinţă de lucru realizează o operă care e izvorîtă dintr-o pregătire strict interioară. Începe cu vreo patruzeci de pensule, cîte una pentru fiecare dintre nuanţele sau intensităţile de culoare folosite, şi le aruncă pe jos îndată ce le-a folosit.

Pentru a picta, Soutine avea nevoie de o teribilă cheltuire nervoasă; mai întîi pentru a începe, pentru a se pregăti să primească şocul şi să-i răspundă, trebuie să se trezească din acel soi de somnolenţă în care, fără îndoială că-şi adună forţele. A cunoscut adesea perioade de sterilitate completă, apoi, deodată, se arunca în acţiune, se năpustea literalmente asupra pînzei şi atunci putea desfăşura o muncă uriaşă. Acest fel de a lucra explica faptul că el considera orice preparaţie nu numai inutilă, dar şi dăunătoare, riscînd să-i împrăştie, să-i fragmenteze inspiraţia. Nu desena niciodată în sensul tradiţional al cuvîntului, mărginindu-se la rapide puneri în pagină cu creionul, schelă iar nu delimitare a operei ce va să vină, şi care n-are sens decît pentru el. Nu putea să umple o formă, să mlădieze un contur, să dea căldură şi viaţă decît odată cu pictura însăşi, cu acea materie pe care o plămădea amestecînd înverşunat culoarea stoarsă direct din tub. Totuşi — ne asigură Anne Collié, martor tragic dispărut între timp, dar a cărei povestire preţioasă a apărut parţial în mica revistă *Le Spectateur des Arts*, în 1944 — el niciodată nu-şi pierdea din vedere scopul, nu punea nici o tuşă fără s-o fi confruntat cu precedenta, într-o epuizantă tensiune a întregii sale fiinţe.

În 1929, la Châtel-Guyon, Soutine întîlneşte pe domnul şi doamna Marcellin Castaing, cu care făcuse cunoştinţă cu mulţi ani înainte, recomandat de Modigliani. Leagă o strînsă prietenie cu ei şi-şi găseşte un cămin în castelul lor din Lèves, aproape le Chartres, unde se va retrage adeseori. Soutine s-a considerat întotdeauna drept un rătăcitor; nu credea că un pictor ar putea vreodată să cunoască siguranţa şi bogăţia. Cînd vindea cîte un tablou, cheltuia banii numaidecît. Fără să-şi schimbe felul de viaţă, avea totuşi să găsească în mijlocul prietenilor un

fel de linişte şi de stabilitate. În preajma lor întreprinde anumite studii şi căutări, de pildă curioasa transpunere în atmosfera vieţii lui a capodoperelor lui Courbet *(Domnişoarele de pe malul Senei, Viţelul)*. Este obsedat de mişcarea copacilor şi traduce un fel de fugă a fiinţei umane în faţa imensităţii forţelor naturii.
Sînt ani de zile de cînd frecventează din ce în ce mai puţin cartierul Montparnasse şi de cînd refuză să participe la vreo manifestare publică. Ocupaţia germană, în 1940, îl supune la încercări dureroase. Se refugiază într-un sătuc din Touraine, Champigny-sur-Veude, unde, în ciuda ameninţărilor care-l apasă, continuă să picteze admirabile peisaje. La începutul lui august 1943, o perforaţie intestinală necesită transportarea lui urgentă la Paris. Operat prea tîrziu, moare la 9 august, dimineaţa.
Secretul lui Soutine este, neîndoielnic, acela al unei infinite iubiri. Nu poate suporta incomunicabilitatea fiinţelor — din cauza căreia suferă atît de cumplit — imobilitatea, vidul morţii. Dacă se apleca asupra cărnurilor descompuse, vită jupuită, pasăre moartă, e pentru a regăsi în ele germenii înnoirii şi ai învierii. În tot ce-i slujeşte de model, el caută să audă acel vuiet surd interior pe care scoicile îl trimit celor care le pun la ureche. Conştiinţa imperfecţiunii sale, a propriei sale mizerii, creează în el această veşnică insatisfacţie care-l împinge să reia fără încetare aceleaşi teme, să distrugă fără milă tot ce nu răspunde exigenţei sale. Dar, în căutarea acestei imposibile fuziuni, nicicînd realizată în pictură, între viaţa lumii şi inerţia materiei folosite, Soutine se apropie poate mai mult decît oricine de o soluţie.

KANDINSKY

In jurul anilor 1910, Kandinsky a jucat un rol hotărîtor în mişcarea care a eliberat pictura de servitutea aparenţelor. El nu e numai un pionier, ci şi părintele unei nesfîrşite progenituri; din toate formele picturii abstracte, nu e nici una pe care să n-o fi iniţiat şi experimentat el mai întîi. Dacă influenţa lui a fost atît de hotărîtoare şi de profundă e pentru că lucidităţii demersului său îi răspundea o consecvenţă morală şi o autoritate determinantă. Opera sa, care merge de la o explozie lirică animată şi colorată pînă la o organizare arhitecturală domoală şi la un repertoriu riguros de elemente inventate, pentru a ajunge la o mare sinteză cosmică, s-a desfăşurat armonios pînă-n ultima zi a vieţii şi i-a permis să-şi concretizeze mereu periplul spiritual.

Nici un fel de sectarism nu i-a caracterizat învăţătura. Kandinsky n-a ignorat nimic din posibilităţile ce se oferă artistului modern; a ales, în cunoştinţă de cauză, şi n-a căutat să convingă decît prin exemplu. Tehnician neasemuit, el a pus această ştiinţă în slujba intuiţiei şi a ideii. N-a rămas niciodată prizonierul unei discipline, ci a vrut să lărgească domeniul artei la toate ordinele de cunoaştere, creînd sinteza picturii şi a muzicii, a ştiinţei şi filozofiei, pentru a face din ele o rezultantă universală.

In el însuşi se amestecau orientul cu occidentul şi întotdeauna a ştiut să-şi aşeze viaţa la confluenţa problemelor aventurii umane. Născut la Moscova, apropiat prin ascendenţa sa de Asia centrală, copil uluit de

magia colorată a naturii, el se pasionează pentru disciplinele cele mai diverse: muzică, etnografie, drept, economie înainte de a hotărî să consacre picturii toate puterile personalității sale bine formate.
După doi ani de studii la München, după călătorii și popasuri în Olanda, de mai multe ori în Franța, în Tunisia, în Italia, în timpul cărora experimentarea teoriilor impresioniste și postimpresioniste nu face decît să exalte amintirea unei Rusii mitice și romantice, arta lui ia aspectul unei căutări mistice, a unei cavalcade a idealului. Se stabilește la Murnau în Bavaria și trece pe nesimțite de la exaltarea colorată a peisajului real la o puternică viziune a unei lumi imaginate sau visate. Degajarea liniilor de forță, a accentelor și petelor ce restituie întreaga violență și energie a gestului creator marchează începutul marii perioade dramatice a lui Kandinsky. E momentul în care ia ființă arta abstractă. Din bucuria și din durerile sale, pictorul creează linii, planuri, forme autonome. Opera lui se dematerializează, se eliberează pentru a sluji mai bine valorile spirituale care-l inspiră. În timp ce pictează aceste acuarele și pînze hotărîtoare, Kandinsky publică rezultatele îndelungatei meditații care l-a adus aici, sub titlul *Despre spiritual în artă* (1910).

Această descoperire mai demult recunoscută în domeniul muzical se aplică la toate formele creației: literatură, teatru, arte decorative; ea devine aproape un mod de viață care-și va găsi expresia în diversele manifestări și publicații de la München: *Cavalerul albastru* (1911—1912). Kandinsky, inițiatorul, este secondat de Franz Marc și de muzicienii Schoenberg, Webern, T. de Hartmann, Alban Berg.

Întoarcerea lui Kandinsky în Rusia în 1914 nu întrerupe dezvoltarea creației sale picturale, care se dezvoltă într-o epocă mai calmă. Efortul său de a crea un umanism nou se orientează spre învățămîntul artistic și organizarea de muzee, spre crearea unei adevărate culturi populare. Ambiția sa de a crea o pedagogie artistică se va realiza ceva mai tîrziu, după 1922, cînd devine profesor la Bauhaus (Weimar, 1923, apoi la Dessau, 1925). Predă alături de Klee, de care îl leagă
 o strînsă prietenie. Opera sa cunoaște un nou avînt,

pe baze mai ştiinţifice. Unei concepţii esenţialmente dinamice, exprimînd mişcarea şi devenirea i se adaugă un limbaj precis şi riguros, o formulare de puncte, linii şi combinaţii, în tensiune sau în luptă pentru a crea curbe, cercuri şi figuri geometrice, semnificative. Aceste elemente ce se regăsesc de-a lungul anilor într-o operă grafică extrem de importantă nu sînt numai de experimentare ci şi de exprimare. O gamă de culori mai rece şi mai rezervată se adaptează acestor opere lipsite de uscăciune.

Această construcţie mentală îi permite să reconstitue într-o simbolistică precisă şi cu amploare arhitecturală, realităţile psihice şi spirituale de care se apropiase mai întîi din intuiţie şi din inspiraţie dramatică.

Revenit în 1933 în Franţa, Kandinsky trăieşte aici ultimii unsprezece ani ai vieţii, timp în care face sinteza descoperirilor sale. Totuşi, pentru a menţine un contact vital cu forţele tainice şi esenţiale ale lumii, investigaţia sa nu conteneşte a se hrăni din analiza structurilor microscopice, care par să-i ghicească, să-i dezghioace forţele. Kandinsky le defineşte cu o prodigioasă siguranţă de invenţie şi cu o intensitate de culori regăsite, care traduc seninătatea, certitudinea în care se mişcă acest om incoruptibil, de neinfluenţat. Opera sa, care nu cunoaşte nici odihna, nici renunţarea, este o afirmare a credinţei în viitor, a stăpînirii elementelor şi formelor. După inevitabila uitare în care omul a căzut la sfîrşitul războiului, tablourile sale — aşa cum prezisese Franz Marc în 1913 — „au ieşit din umbra tăcută a vremii, cu strălucirea cometelor“.

POUGNY ȘI SUPREMATISMUL

Concepută, în perioada ei inițială, pentru a șoca, opera lui Pougny a devenit apoi o operă care place și încîntă. E aici o contradicție care se cere explicată; pentru aceasta trebuie să ne dezbărăm de ideile prefabricate și de interpretările convenționale. Un artist sincer — și Pougny a fost în cel mai înalt grad un astfel de artist — poate evolua, dar în transformările sale, adică în contrastele creației sale există întotdeauna un fir conducător. Contradicțiile nu sînt de obicei decît aparente. Mai ales că o privire înapoi, peste timp, ne permite să cunoaștem gîndirea artistului în unitatea ei. Datorită multor opere regăsite în Finlanda și în Rusia, datorită unor documente de netăgăduit, cataloage de expoziție, fotografii reproduse în ziare și datate, nu mai poate fi subestimat acum rolul jucat de Pougny în revoluția picturală. În lumina acestor documente inedite, Guy Habasque, într-un articol apărut în *Art d'Aujourd'hui*, a făcut bilanțul începuturilor suprematismului. Într-un domeniu în care prea multă vreme aproximațiile au fost considerate ca satisfăcătoare și simple falsificări au fost tolerate, publicarea fotografiilor din sălile principalelor expoziții ruse din 1913 pînă în 1915 este cu totul hotărîtoare. Expoziția Uniunii Tineretului din Petersburg (1913) mai poartă încă amprenta cubismului occidental transcendent, prin căutările futuriste de mișcare. Abia între cele două expoziții din 1915, „Tramvaiul W" și „0,10" apare Suprematismul, mișcare originală în care Pougny joacă un rol nu mai puțin important decît Malevici. În spe-

cial aspectul provocator al creației sale nu e străin de ceea ce evocă începuturile mișcării „Dada". Cu prilejul expoziției „0,10" (Petrograd, decembrie-ianuarie 1915—1916) cei doi artiști publică manifeste. Manifestul lui Pougny merită să fie și el citat. „Obiectul este o sumă de unități reale avînd o destinație utilitară, utilitaritatea fiind destinația sumei elementelor reale reprezentative pentru ceva. Exemplu: o anumită sumă de elemente reprezintă o piatră, alta un om." „Substanța și ființa unui obiect, ca de pildă un lanț, un samovar, o casă, nu sînt același lucru. Libertatea obiectului în raport cu semnificația înseamnă distrugerea utilitarismului. Tabloul este o concepție nouă a elementelor abstracte ale realității și lipsită de semnificație. Raporturile dintre elementele descoperite și revelate în tablou sînt realitatea nouă, punctul de plecare al noii picturi."

Pougny procedează la o descompunere a obiectului în elemente ale căror forme le decupează în tablă, lemn, carton, hîrtie. Le dispune în plan sau în relief și în volum și le organizează într-un mod foarte viu, umoristic. Aceste elemente, mai întîi izolate pentru a căpăta mai multă forță, dobîndesc astfel o virtute insolită. Apropierea lor poate fi mobilă și foarte variabilă. Adunate din nou laolaltă, ele sînt puse pe suporturi noi, după machete executate de Pougny, dar ai impresia că s-ar putea orîndui și altfel. În anii următori, pînă la expoziția de la Berlin în 1921, la ziarul *Der Sturm*, dominația lui Pougny asupra materialului nu face decît să se accentueze. Simple hîrtii decupate neglijent, ușor de transportat și de așezat, îi ajung ca să exprime totul. Ar fi ușor de găsit în această origine sau o primă versiune a procedeelor redescoperite recent și mult exploatate. Ceea ce-mi pare mai interesant este, în această încercare, indiferența și disprețul față de mijloace, și chiar o dorință de a coborî nivelul materialelor pentru a le stăpîni mai bine, a le tortura și a le reduce la cea mai simplă expresie pentru a obține din ele ceva nou sau neprevăzut. Și oare nu tot aici e și secretul evoluției ulterioare a lui Pougny? Există o tradiție futuristă în atitudinea aceasta provocatoare, cu întreg

acompaniamentul ei de verbalism, dar în acest caz transpare şi o anume tristeţe şi o nelinişte ce-i sînt proprii lui Pougny.

Scriitorul rus Victor Sklovski a descris o vizită pe care a făcut-o în atelierul pictorului pe la orele unu noaptea: „Ne-a primit fără bucurie, fără mirare, ca şi cînd am fi fost nişte călători, iar camera sa un vagon. Am vorbit despre multe lucruri, lucruri amare. Am mîncat cartofi copţi în spuză. Pougny a fript slănină, a pus cartofii la copt, dar nu ne-a băgat în seamă. Se uita ţintă, trist şi atent, la un tablou". Ca şi cum ar fi vrut să-şi dea curaj, Pougny afirma într-o conferinţă din 1915, după ce renegase prostiile şi banalităţile tradiţiei: „Nasturii hainei mele sînt mai frumoşi decît capodoperele maeştrilor de odinioară... Fierul brut e mai frumos decît metalele preţioase". Această dragoste pentru prezent, pentru ceea ce e viu în actualitate, nu-i lipsită de oarecare naivitate. Curînd ea va fi urmată de nostalgia uzurii, a îmbătrînirii lucrurilor.

Întreruperea acestui efort înnoitor, cum s-ar fi putut traduce dacă nu printr-o teribilă scădere? La Berlin, în 1921, Pougny avea să constate numaidecît că aventura nu poate fi transplantată sau reînnoită. Trebuia să găsească alte făgaşuri de încercare. Iar viaţa lui, înfăţişarea lui fizică, aveau să fie marcate de suferinţă, de slăbiciune.

Într-o perioadă intermediară (şederea în Finlanda, în 1919), Pougny aduce unele simplificări concepţiei sale: pentru a exalta elementele izolate ale realităţii, renunţă la deformările unghiulare moştenite de la cubism şi construieşte numai din culoare. Cutare *Vioară roşie* vibrînd pe un fond mat susţinut de motive decorative evocă întrucîtva unele căutări aproape contemporane ale lui Dufy, încercarea lui de a defini semnele expresive ale lumii exterioare. Dar ideea lui Pougny e diferită; el caută înainte de orice să anime suprafaţa prin „à-plat"-uri. Uneori chiar obiectul iese din limitele sale, ca la Braque; se prelungeşte printr-un franj. Culorile se coc şi se liniştesc.

La întoarcerea sa în Franţa, în 1923 (Pougny a stat de două ori la Paris, pentru studii, în 1910 şi 1913) e timpul cu mult mai puţin al căutărilor mentale decît

al unei exploatări directe, sumare chiar, a senzaţiilor. Discreţia pe care o capătă atunci mesajul lui Pougny trece aproape neobservată. Deşi, în revista *l'Esprit Nouveau,* Ozenfant consacră un articol important operei lui Pougny în Rusia pictorul renunţă repede la cercetările sale teoretice. În trecut fusese prieten cu Severini, Léger, Marcoussis şi cu membrii mişcării „l'Esprit Moderne"; în prezent se apropie de natura cea mai umilă şi caută tăcerea propice meditaţiei.

Simte nevoia să reconstituie mai întîi cadrul universului său.

Sînt de ajuns pentru aceasta obiectele familiare, epave ale trecutului, amintiri din copilărie înfrumuseţate de imaginaţie. Cadru derizoriu, dar pretext suficient pentru toate transformările, pentru toate vrăjile creaţiei dezinteresate.

Singura bogăţie adevărată este cea interioară. Subiectul în sine n-are însemnătate, ceea ce contează pentru pictor este să-l stăpînească foarte bine, să-l facă familiar; pentru a şi-l însuşi, Pougny nu ezită să-i impună, ca o mască de personaj de teatru amplificînd sentimentele, anumite tipuri, trăsături sau atitudini, ori chiar deghizări convenţionale al căror efect constă în a face tema aproape indistinctă şi în acelaşi timp foarte uşor de recunoscut. De asemeni, pe planul execuţiei, dat fiind că nu poate renunţa la materie, Pougny caută s-o îmbogăţească neîncetat şi totodată s-o facă şi mai suplă.

Pentru a nu deveni sclavul ei, şi pentru a nu o despersonaliza, el recurge la curioase procedee de învechire şi de fragmentare care plasează operele astfel tratate în afara timpului şi a oricărei contingenţe materiale. Culoarea, forma sînt astfel stăpînite, dar — şi e aici un fel de miracol propriu lui Pougny — departe de a dispărea şi a slăbi, ele cîştigă un farmec cuceritor, o poezie ce se încarcă de semnificaţie misterioasă.

Pougny n-a ajuns uşor la acest ultim palier al creaţiei sale. A ezitat şi a tatonat multă vreme înainte de a ajunge la stadiul în care ezitarea însăşi devine absolut firească. Dar, începînd de la un anume punct intrăm în totala intimitate a subiectului abordat şi care abia e sugerat (şi de altfel are prea puţină importanţă) prin modul în care este tratat şi prin accidentele voite

ale execuţiei sale. Pictura astfel maltratată capătă o viaţă pe care nu i-am fi bănuit-o; dobîndeşte o a doua natură şi ajunge la adevărul ei cel mai tainic.

La început, amatorii uimiţi voiau să-şi dea tablourile la restaurat, fără a înţelege că tocmai din aceste plesnituri şi crăpături izvorăşte cea mai pură poezie. Pougny a fost astfel, fără s-o ştie, precursorul multor căutări actuale.

Opera sa din ultimii douăzeci de ani face foarte dificilă şi chiar inutilă orice datare. Ajuns la stadiul cel mai nuanţat şi subtil al expresiei, pictorul nu mai are de urmat nici o evoluţie. E adesea greu să distingi la prima vedere ce se petrece pe pînză, dar de îndată ce privirea se familiarizează cu ea, nu mai poţi concepe altceva.

Se ştie că valoarea unei opere depinde de dimensiunile ei. Vuillard, de pildă, al cărui nume e uneori evocat în legătură cu Pougny, n-a fost niciodată atît de mare ca în micile cartoane ale începuturilor sale. Această transformare a concepţiilor lui Pougny este, dimpotrivă, o împlinire. În ciuda minuţiozităţii subiectelor şi a fragmentării culorii, ultimele sale mesaje sparg adesea limitele fizice ale cadrului şi se impun prin acuitate, vibraţie luminoasă, adîncime, fie că e vorba de arlechini uniform mascaţi, de simple scaune care-şi înalţă arhitectura dramatică şi halucinantă, sau de arabescul unei ţesături sclipitoare. E aici, în realitate, oricît de modest ar fi pretextul, o transfigurare constantă şi de neuitat.

Capitolul 4

EXPERIENȚE SUPRAREALIȘTE

MAX ERNST

Născut în 1891 la Brühl, lîngă Köln, Max Ernst a făcut studii de filozofie la Universitatea din Bonn între 1909 şi 1911. De pe atunci se interesa de operele lui Picasso, Chirico, de cele ale lui August Macke şi ale curentului expresionist al tinerei picturi germane; dar influenţa hotărîtoare asupra lui au avut-o dadaismul şi întîlnirea cu Hans Arp, în 1914. După război, întemeiază împreună cu Baargeld primul grup dadaist din Köln; aici descoperă şi elaborează tehnicile suprarealismului; e de reţinut în special că Ernst inventează, în 1919, procedeul colajului — în forma cea mai îndepărtată de principiul hîrtiei lipite (din care derivă totuşi) şi anume colajul fotografic şi colajul de ilustraţii. Colajul este „exploatarea întîlnirii fortuite a două realităţi distante pe un plan neconvenient", „cultura efectelor unei instrăinări sistematice", „împreunarea a două realităţi aparent de neîmpreunat, pe un plan care pare să nu le convină". Faptul de a fi lipsite de referinţă exaltă individualitatea elementelor şi întîlnirea lor creează o figură suplimentară care nu e nici mai puţin intensă, nici mai puţin adevărată. În acest procedeu, pictorul găseşte o forţă care-l împinge la anumite descoperiri, o excitaţie mentală.

Max Ernst a povestit cum, într-o zi ploioasă, pe malul Rinului, contemplarea obsedantă a paginilor unui catalog ilustrat, de obiecte pentru demonstraţia antropologică, microscopică, psihologică, mineralogică şi paleontologică a făcut să-i apară în minte o succesiune de imagini halucinante şi a determinat o intensificare

subită a viziunii sale. Aceste imagini, care se succedau în modul aparent cel mai absurd, cereau un plan nou pe care să se întîlnească. Pictorul a creat acest plan, adăugînd în pagină o culoare, o creionare, un peisaj straniu, un pustiu, un cer, un orizont. Şi-a dat seama că reproducea docil ceea ce se născuse în el sub obsesia acestui spectacol şi că astfel dădea formă chiar propriei sale halucinaţii şi dorinţelor sale cele mai tainice. Opera astfel creată, datorată întîmplării sau unei voinţe de a favoriza hazardul, este neobişnuit de revelatoare pentru legile ascunse şi desigur foarte importante ale acestuia.

Datorită metodelor sale originale, Ernst este pictorul care se apropie cel mai mult de preocupările scriitorilor şi poeţilor din vremea aceea şi, în 1921, el devine la Paris unul din elementele cele mai active ale grupului suprarealist; se împrieteneşte cu Breton, Eluard, Aragon, Soupault, Desnos, Crevel (cu toţii înfăţişaţi într-una din pînzele sale în compania lui Rafael şi a lui Dostoievski). Automatismul scrierilor atît de recomandat pentru creaţia poemului, el îi găseşte echivalentul în procedeul „frecării". Amintindu-şi de rolul declanşator de viziuni pe care-l juca în copilărie un panou de mahon aflat în faţa patului său, Max Ernst încearcă să-şi lămurească de ce îl obsedează o podea cu crăpăturile accentuate de spălarea repetată. Aşază pe scînduri foi de hîrtie, pe care le freacă apoi uşor cu cărbune. Privind liniile ce transpar din cenuşiul zgrunţuros, găseşte în ele o intensificare subită a facultăţilor sale de viziune şi o suprapunere de imagini contradictorii. Cercetează apoi în acelaşi mod tot felul de materiale: frunzele şi nervurile lor, marginile destrămate ale pînzei de sac, firul depănat de pe ghem. Descoperă în imaginile obţinute capete omeneşti, diverse animale şi subiecte din cele mai ciudate, pe care le-a reunit şi expus apoi sub titlul de *Istorii naturale*.

Dacă aceste divertismente au un caracter de juxtapunere cam mecanică, opera urmăreşte însă un scop precis: şi anume să producă spectatorului un fel de derută logică, pentru a-l face permeabil la seducţiile bizarului şi fortuitului; preocupările plastice trec pe planul al doilea.

Opera sa pictată se va degaja din ce în ce mai mult de această tendință. Max Ernst va crea o lume picturală proprie, a cărei forță poetică va fi cu atît mai autentică. Își amintește de structurile ascunse ale mineralelor și vegetalelor, pe care procedeele sale de investigație mecanică le revelaseră și creează un straniu haos de forme, ca o scrutare a evoluției cosmice, în care planetele devin gîze și unde regnurile se confundă, pe planeta în fierbere.
Pictorul creează liber aceste forme potrivit necesităților tabloului; ele se impun spectatorului prin perfecta lor coerență plastică.
Explorarea lumilor necunoscute, născute din vis și din imaginație, face din Max Ernst un pictor suprarealist și se poate spune că pictura suprarealistă fără el n-ar fi existat (chiar dacă ar fi apărut pictori de tip suprarealist). Precursor al acestei mișcări, Ernst o purta în el de multă vreme, oblăduind-o și hrănind-o înainte ca ea să se fi născut.

MIRÓ

Opera lui Joan Miró prezintă, chiar din anii de formare, petrecuţi în Catalonia, calităţi incontestabile; toate elementele universului său sînt de la început definite cu precizie şi dragoste, descrise în culori preţioase, sidefate, pline de misterioase rezonanţe. Miró a apărut în mişcarea suprarealistă în 1924 sau mai exact suprarealismul s-a ivit în el, răsturnînd dintr-o dată toate barierele care mai separau încă modalităţile lui de exprimare de spontaneitatea totală. Dar nu s-ar putea spune că s-a subordonat vreodată unei ideologii exterioare lui însuşi. Dacă se lasă uneori în voia metodelor de investigare ale suprarealiştilor (şi va continua s-o facă, în chip de exerciţiu): rupturi, colaje, grifonări, el face acest lucru fără un spirit de sistem şi mai ales dintr-un gust personal pentru hazard uneori de un empirism providenţial. De aici a învăţat, fără îndoială, să disocieze caracterele tradiţionale ale modelelor lui, modul de a regrupa mai direct elementele izolate. Problema fundamentală rămîne pentru el revizuirea propriului vocabular pentru a face ca fiecare semn să devină mai condensat şi mai aluziv, mai apt să se combine cu altele, mai încărcat de semnificaţie. E ceea ce întreprinsese chiar de la sosirea lui la Paris, şi ceea ce avea să-i permită să încredinţeze pînzei o extraordinară bogăţie de intenţii, şi aceasta fără a o încărca peste măsură, graţie economiei de mijloace.

Căci în afară de acele exerciţii despre care am vorbit, şi în care, de astfel, Miró dă dovadă de o mare ingeniozitate, fiecare din operele lui are o semnificaţie precisă şi afirmată. E vorba de subiecte foarte simple, funda-

mentale am putea spune, şi care se dezvoltă prin variaţia elementelor chemate să le compună. Miró le defineşte el însuşi prin titlurile date pînzelor: *Femei și stele, Femei și păsări în fața lunii, în fața soarelui, Femei cu părul despletit salutînd o semilună, Femei așezate, Cîine ce latră la lună, Interior olandez.* Fiecare din ele poate fi descifrat şi recunoscut în metaforele şi simplificările pe care le-a suferit. Trebuie numai să ţinem seama de procesul de elaborare a lui Miró, care caută mai puțin sinteza diferitelor aspecte ale subiectului, descoperind mai cu seamă latura neprevăzută sau grotescă cea mai caracteristică. El poate considera modelul sub unghiuri diferite, din perspectivă aeriană, de exemplu; îl poate supune unei distorsiuni, îi poate accentua la maximum trăsătura cea mai aparte. Desenele lui Miró revelează etapele acestor transformări. În timp ce formele sînt ușor de recunoscut, dincolo de arabescul care le cuprinde, asistăm la o adevărată substituire: semnul capătă trăsături generice care nu mai sînt împrumutate de la model şi care încep să trăiască prin ele însele. Miró creează astfel o reprezentare tipică a femeii, a păsării ori a stelei; și, cu aceste hieroglife, alcătuieşte un limbaj nou. Se poate chiar întîmpla ca anumite semne să devină nedeterminate, bivalente, astfel că sensul lor nu apare decît din apropierea de alte figuri. Unele din ele, detaşate de orice suport, au o valoare de accent sau de punctuaţie. Toate, după însăşi mărturisirea lui Miró fac adevărat parte din realitate, de vreme ce corespund unei reprezentări concrete a spiritului său.

Aceste semne sînt în primul rînd grafisme, dar pot deveni exclusiv culoare, pete vii contrastante pe fonduri închise, sau negre pe fonduri luminoase. Problema culorii e foarte importantă pentru Miró. Vădeşte pentru ea un interes care sporeşte pe măsură ce vrea să-și facă opera şi mai sensibilă; materia bogată şi viguroasă, părîndu-i umană, în stare să dea spectatorului „acel șoc" vizual „trebuie să-l atingă mai înainte ca reflecția să poată interveni". Cu aceste semne structurate din culoare, el începe să picteze mari compoziții complexe și dense, în care elementele cele mai variate pe care le aduna minuţios în primele sale peisaje din Catalonia se integrează acum fără sfială, aduse în acelaşi plan. Creează astfel opere ce se desfășoară ca tapiseriile și au un

caracter mural incontestabil, realizînd dorința exprimată de pictor în 1938, cînd cerea un atelier mare pentru „a încerca să depășească, în măsura posibilului, pictura de șevalet“, care, după părerea sa, își propune un scop meschin, și pentru a se apropia, prin pictură, de masele de oameni la care — spune el — „n-am încetat niciodată să mă gîndesc“. Primele opere decorative, executate în Statele Unite, au găsit o audiență extraordinară, atestată prin adevărate referendumuri.

În același spirit, Miró s-a străduit să doboare barierele dintre diversele tehnici. Sculpturile, vasele și stampele pe care le execută fac parte dintr-un efort unic de demonstrație, sporind volumul și prezența formelor. Izbutește chiar să combine aceste tehnici diferite. În fața amplorii și evidenței reușitelor sale, e greu de înțeles că Breton i-a putut reproșa lui Miró o anume stagnare a personalității la stadiul copilăriei. În legătură cu el, nu se poate vorbi de o limitare a forțelor de expresie. Trebuie dimpotrivă constatat că a reușit să repună arta modernă, la capătul unei îndelungi și adesea prea savante evoluții, într-o stare de spirit în care efortul de calificare plastică și-a regăsit forța inițială, iar spiritul copilăriei, poezia sa crudă și înverșunată.

O PRIMĂVARĂ MIRÓ

Au fost necesare nu mai puțin de două expoziții la Galeria Maeght, la sfîrșitul lui aprilie și în iunie 1966, pentru a arăta esențialul din noua producție picturală a lui Miró.

De vreo șapte ani, opera marelui artist catalan se îndreptase spre alte modalități de expresie, mai ales spre ceramică. Miró n-a rezistat la tentația vrăjii pline de surprize a focului, mai ales cînd a putut să-și confrunte căutările cu experiențele prietenului său Artigas, admirabilul artizan care, cu douăzeci de ani în urmă colaborase atît de rodnic cu Marquet și cu Dufy. Reîntors la Barcelona în timpul războiului, Artigas a instalat în 1951, în micul sat Gallifa, dintr-o regiune sălbatică a Pirineilor, niște cuptoare neobișnuit de mari. Curînd, cei doi, împreună cu tînărul fiu al lui Artigas, începură o ciudată lucrare colectivă, pentru care inventau emailuri de gresie și de culoare, aplicate pe tot felul de materiale. Ba chiar au pus la copt pietre artificiale (cele adevărate ar fi putut crăpa).

Rezultatul a fost prodigioasa expoziție din 1956, în care peste două sute de piese, de forme din cele mai îndrăznețe și mai stranii, stăteau mărturie a unui remarcabil geniu inventiv. Apoi, după vreo doi ani, realizarea murală de la UNESCO, singura cu adevărat reușită din marile decorări întreprinse, de o veselie comunicativă propice activității spiritului. La capătul multor încercări, uneori fără rezultat, cu prilejul cărora pictorul și artizanul interogau exemplul de la Altamina, arta romanică, alchimia medievală, opera a fost realizată ca dintr-o sin-

gură țîșnire, Miró desenînd la sol cu o mătură din fibre de palmier, forme de cîte cinci-șase metri. În sfîrșit, a urmat, recent, o mare decorație în ceramică pentru Universitatea Harvard, a doua după marele panou mural pictat de Miró în 1951 pentru cantina de la Graduate School din cadrul aceleiași Universități, decorație pe care un sondaj a revelat-o ca fiind opera modernă cea mai cunoscută în S.U.A. Regăsirea purității gestului originar este una din încercările majore ale creatorului civilizat, și aceasta implică uneori lungi peripluri, o abordare plină de răbdare, pregătiri minuțioase înainte ca, pragul greutăților o dată trecut, artistul să-și ia avînt în lumină, în certitudinea trăsăturii semnificative sau în arabesc. Opera lui Miró a fost întotdeauna și este și acum contrariul desenului furios, al încărcărilor excesive mai mult sau mai puțin neîndemînatice, al „rețelelor" obscure după moda cărora se lucrează la fel la Paris ca și la New York, la Roma ca și la Tokio. El a fost totuși primul care, în căutarea de materiale, a încorporat pînzei reliefuri sau obiecte exterioare, după cum a fost primul care a introdus în pictură un element de derîdere și de umor. Dar niciodată n-a făcut-o într-un spirit de distrugere a formelor, de confuzie, de înjosire a obiectelor. Dimpotrivă, prin forța sa poetică, el dă valori transcendentale celui mai umil suport, inventează semne ce se impun cu evidență și sînt generatoare de bucurie.

Experiențele sale în domeniul ceramicii l-au făcut pe Miró ca atunci cînd și-a reluat pensulele (la 13 octombrie 1959, îmi preciza el), să înscrie în limbajul său pictural o țîșnire lirică mai spontană și mai liberă decît oricînd, o incomparabilă fermitate a liniei în puritatea negrurilor, în atmosferele transformate, îmbogățite, apoi ușurate. Întotdeauna a cunoscut exact posibilitățile materialului folosit. Aservindu-și adesea textura pînzei, folosește acum cu predilecție bucăți de sac destrămate, dar înnobilează această materie aspră și granuloasă, al cărei fond brun ca pămîntul scoate în evidență amestecurile de culori mate și certitudinile adînci ale desenului. Dacă a recurs la carton, pe care-l consideră mai propice să suporte lunecări fluide și aparente, formînd ca o ghirlandă de lumină în jurul subiectului, el poate să creeze și pe pînza fină suprafețe transparente, diafane, sensibile. Pentru prima oară renunță complet la

folosirea semnelor (încă din 1925 a fost tentat să picteze mari suprafețe înnourate, în care apărea la capătul unui fir lung, desfășurat, cîte o figură minusculă). Acum expresia este dată de respirația unor colorații foarte ușoare, „inflamații de culori mai degrabă decît pete“, după fericita expresie a lui Jacques Dupin în lucrarea sa foarte completă consacrată creației lui Miró, inclusiv evoluțiilor ei cele mai recente.

Aceste picturi, atît de noi și de fidele totuși spiritului lui Miró, au fost elaborate în noul atelier pe care pictorul și l-a construit la Majorca pe un deal ce domină plaja de la Casa Mayor, aproape de Palma. Miró și-a populat noul univers, cu tot felul de obiecte: vegetale, minerale, rădăcini, vechi instrumente de arat, jucării populare adunate în cursul plimbărilor sale. O strălucitoare lumină a sudului intră valuri-valuri în această arhitectură cu linii ultramoderne, contrastînd desigur cu penumbra încărcată de amintiri a vechiului atelier pe care Miró îl avea înainte la Barcelona, în pasajul del Credito, chiar în vechea casă în care s-a născut. În atmosfera aceasta nouă, pictura sa își continuă gestația, împlinirea, înflorirea, aidoma unei plante ce se sustrage puterii creatorului ei. Am privit împreună tablourile care tocmai fuseseră despachetate. În lumina blîndă a Parisului, Miró părea mai întîi că nu-și recunoaște copiii. Percepea nuanțe noi, răspunzînd acestui cer, nou pentru ele. Apoi încerca bucuria de a le vedea trăind.

SALVADOR DALI

Salvador Dali s-a născut la 11 mai 1904 la Figueras, în Catalonia. Tatăl său era notar, originar din satul Cadaques, al cărui decor este adevărata patrie mentală a lui Dali. După ce trece cu destulă vîlvă prin diverse şcoli din Figueras, unde ia lecţii de la profesorul de desen Nunez, Dali vine la Madrid şi intră la şcoala de bele-arte. Cu toată originalitatea sa, este metodic şi conştiincios, aşa că învaţă cu convingere şi uşurinţă reţetele academice ale bătrînului pictor de scene istorice Moreno Carboreno, care preda şi pe vremea lui Picasso. Dar se hrăneşte mai ales cu Freud şi cu lecturi filozofice, singurele — spune el — care au darul de a-l emoţiona şi de a-i stoarce lacrimi. Se pasionează de asemenea, cunoscînd aceste curente prin intermediul revistelor de artă, pentru cubism, futurism şi pictura metafizică, ce-i apare ca primul ideal de atins. O prietenie strînsă îl leagă de Federico Garcia Lorca şi această prietenie va fi o îndelungată confruntare a problemelor fiecăruia. Lorca desenează şi pictează cu o fantezie aeriană; sugestiilor lui eliptice, Dali le opune o formă concretă plastică. Respectul său faţă de un realism minuţios poate merge pînă la *trompe l'oeil* sau pînă la folosirea fotografiei, ale cărei posibilităţi extraordinare le va sublinia mai tîrziu în filmele sale: *Cîinele andaluz* şi *Vîrsta de aur*. Pictura pe care o expune în 1925 la Galeria Dalmau, în Barcelona şi în 1926 la Madrid, la prima expoziţie a artiştilor iberici, alături de Ferrant, Palencia, Cossio şi Bores, este întemeiată încă de pe atunci, pe detaşare şi contrast. După o scurtă

perioadă de influență cubistă, cînd pictorul se străduiește să îmbine exemplul lui Gris, de Chirico și Carra cu tehnicile cele mai savante ale trecutului, universul lui se dezvăluie în toată puritatea: perspectivele îndepărtate ale peisajelor marine în culori deschise și luminoase, văzute prin ferestre adînci cu pervazuri groase și vopsite închis, avînd în prim plan siluete de femei aplicate.

Dar acest echilibru care-i contrazice iritabilitatea nu-l poate satisface. Călătorește în taxi la Paris ca să-l cunoască pe Picasso, să vadă Versailles-ul și Muzeul Grevin. Vine în contact cu suprarealismul, pictează *sîngele e mai dulce ca mierea*, publică, în 1928, la Barcelona, insultantul manifest *Groc*, și-i atrage la Cadaques pe membrii grupului suprarealist, organizează o expoziție triumfală la Galeria Goemans, se căsătorește cu Gala Eluard. E vremea cînd suprarealiștii procedează la prima epurare, despărțindu-se de Masson, Soupault, Leiris, Desnos. Nou venit, Dali e plin de fanatism, convingere, combativitate. Cu un puternic blindaj de terminologie filozofică, elaborează o nouă metodă de creație pe care o definește ca „activitate paranoic-critică". E vorba de instalarea, paralel cu intensificarea iritabilității facultăților mentale, a unui sistem delirant durabil și de organizarea unei producții, voluntare și ritmate, a hazardului obiectiv. Știe să folosească în mod foarte abil experiențele vizionare, interpretările memoriei și toate deformările pe care i le furnizează recurgerea conștientă și sistematică la dereglările psihologice, la accidentele patologiei. Confundîndu-ne în contemplarea unui lucru, putem face să apară o stare secundară. Tot astfel, artistul așezat în fața unui obiect exterior ajunge să descrie șocul pe care obiectul îl produce asupra lui, își eliberează subconștientul de acest șoc, eliberînd totodată și obiectul de semnificația sa convențională.

Dali își manifestă voința de a depăși și epuiza realul printr-o singură operație. La baza operei sale el pune elemente reproduse în modul cel mai mașinal, de pildă instantaneul fotografic al unei figuri sau al unei fețe surprinse în cea mai trecătoare lipsă de expresie, ori clișeul fotografic al unei picturi prin excelență con-

venționale cum e *Angelus* de Millet. Lasă apoi imaginea să se degradeze printr-un fel de descompunere — reprezentată prin înmuierea sau alungirea substanțelor ori, și mai elementar, prin muștele care zboară în spațiul ei sau prin semne vădite de putrefacție. Astfel obiectul este adus la o nouă reprezentare, alta decît cea inițială.

În opera sa suprarealistă, Dali rămîne totuși credincios mitologiei inițiale a acesteia, ducînd la extrem numai distorsiunile patologice și morbide pe care le impune materiei. Cînd începe să sufere influența Renașterii italiene, în 1937—38, și-și pregătește întoarcerea la clasicismul care-i marchează opera recentă, el se angajează pe un teren mult mai puțin sigur. Prietenii îl reneagă, iar Breton denunță tehnica sa ultraretrogradă. Totuși, în Statele Unite, unde s-a stabilit din 1940, cunoaște un succes considerabil. Influențează moda, publicitatea. Își supune modelele la interpretări zise automate și revine la temele sacre. Întorcîndu-se în Spania, regăsește izvorul realismului său pictural de bază și elementele unei tradiții baroce care pare să se potrivească mai bine temperamentului său decît rigorile unui clasicism inspirat de Rafael. Cazul uman al lui Salvador Dali depășește problemele pictorului. Deși își destăinuiește cu dărnicie secretele în scrierile sale *(Viața tainică a lui Salvator Dali, Cincizeci de secrete de artă magică)*, în care partea de revelații personale este evident mai importantă decît considerațiile cu pretenții filozofice, Dali a purtat atîtea măști și și-a atribuit atîtea atitudini încît adevărata sa personalitate este greu de identificat. Totuși, se pot degaja unele elemente de autenticitate și de continuitate în temperamentul său. Mai întîi permanența prezenței fizice a peisajelor din copilărie, aspectul geologic al dealurilor din Ampurdan, întinderile de nisip și țărmurile mării albite de soare la Cadaques. Acest peisaj, pe care Dali îl consideră, cu o mîndrie naivă, drept cel mai frumos din lume, este anterior conștiinței sale; e numitorul comun al tuturor aventurilor lui exterioare. Fixității acestuia, certitudinii pe care o reprezintă i se suprapun temele cele mai eteroclite: nimic nu clintește această persistență a memoriei. Pictorul regăsește mereu în lentila lornietei sale acest peisaj imuabil, cu linia sa de

convergență spre infinit, în timp ce, într-un ungher, copilul Dali, în costum bleumarin și cu cercul în mînă dă scara lucrurilor. Supraviețuirea trăsăturilor copilărești explică într-o oarecare măsură și umanizează multe din supărătoarele capricii ale lui Dali.

TANGUY

Ajuns la pictură dintr-o dată, în urma întîlnirii cu un tablou de Chirico, Tanguy reprezintă un caz fără seamăn de creație perfect autonomă. Universul în care ne introduce este total independent de lumea reală; nu provine nici dintr-o construcție rațională, nici dintr-o interpretare mai mult sau mai puțin abstractă a imaginilor percepute. E o viziune pur interioară, scăldată într-o lumină subiectivă, populată de forme fără echivalență, izvorîte din fum și vis sau rezultînd din revărsări de materie, după cum fac parte dintr-un moment sau altul al realizărilor lui: 1927—1929, 1930—1931.

Tanguy n-a recurs însă la nici un procedeu de scriitură; nu cedează nici unei atracții naturale sau organizate; n-are nevoie de pretexte; nu caută să elaboreze vreun sistem convingător. Nimic nu alterează puritatea mesajului ce-l transmite din miezul lumii mentale în care trăiește izolat, și al cărei mister reușește să-l exprime, dacă nu chiar să-l explice.

S-a vorbit, cu privire la opera lui Tanguy, de evocări submarine sau extraplanetare. Există totuși, în fiecare tablou, referința la un orizont precis, care e un fel de ultimă proiectare a ochiului interior al pictorului, un fel de balcon spre necunoscut. Există o structură foarte evidentă în spatele fiecăreia din figurile sale (desenele o dovedesc), după cum între ele toate sînt raporturi riguroase. Se poate deci pe bună dreptate considera că limbajul lui Tanguy este o anticipare concretă și completă, care încă de pe acum perceptibilă și irevocabilă,

își va revela mai tîrziu întreaga ei semnificație, în favoarea unor noi descoperiri ale spiritului. Suprarealismul nu oferă, fără îndoială, altă operă care să fie mai fidelă țelurilor lui profunde, voinței lui de a epuiza repercusiunile fizicului asupra psihicului. La capătul acestei „expediții îndepărtate", a cărei integritate și constanță nu sînt dezmințite, apare incontestabil că întreaga conștiință a timpurilor actuale este implicată. În 1963, Pierre Matisse a publicat o amplă lucrare de 230 de pagini asupra lui Yves Tanguy, concepută și intitulată prea modest ca „o culegere a operelor sale". Fără îndoială că încă nu este lucrarea critică pe care o așteptăm, și de care este nevoie, asupra acestui mare pictor rămas în mod inexplicabil cel mai necunoscut dintre suprarealiști. Văduva lui, Kay Sage Tanguy, dispărută de curînd în mod tragic, amicii săi n-au vrut decît să facă recensămîntul a ceea ce cunoșteau. Este vorba deci de un prim catalog de opere, reproduse toate în fotografii excelente și cu referințele necesare. Ele sînt însoțite doar de cîteva texte vechi, poeme de Breton și Eluard. Lucy Rippard a întocmit o biografie precisă, iar Bernard Karpel o bibliografie ilustrată. Asta-i tot și constituie totuși un document nespus de prețios, în pragul căruia pictorul este prezent prin obsedantul său autoportret din 1925 și așa cum a fost surprins de fotografiile lui Man Ray și George Platt Lynes. De altminteri, economia, sobrietatea aparțin operei înseși. Această operă — a cărei riguroasă desfășurare poate fi pentru prima oară urmărită — pare încă să sfideze comentariul, neoferind nici o fisură, nici o inconsecvență, fie că elementele ei se repartizează în chip miraculos într-o atmosferă rarefiată, fie că formele ei strîns îmbinate creează o lume netedă și completă, aproape inaccesibilă. Totuși, în simpla lor nuditate, documentele sînt de o mare elocvență. Vedem mai întîi cum prin 1926 artistul procedează la un fel de inventar al lumii sale interioare, definind succesiv un spațiu încă sensibil la cel mai ușor suflu, apariții umane sau animale sub formă de realități obsedante, o simbolică a peisajului în care muntele piramidal se înalță întru asaltul cerului în care se produc explozii nouroase, vibrații lineare.

Incepînd din 1928, această lume este definită. Și-a căpătat dimensiunea, adîncimea, un fel de puritate lumi-

noasă în care se înscriu evoluțiile cele mai ușoare. E închisă în ea însăși și totuși supusă unei tensiuni, unei adînciri neîncetate. Nu există nici o repetire sau monotonie, cum ar putea crede unii privitori superficiali, în acest balet ce se desfășoară lent. Structurile atît de subtile se afirmă treptat, devin dense, străpunse de vîrfuri și accente. Mutațiile speciilor, organelor capătă o scînteiere marmoreană.

În cele din urmă, opera lui Tanguy atinge o bogăție extraordinară. Acumularea de forme îngemănate cu mult înaintea obsesiilor de azi, face din complexitatea cea mai îngrijorătoare o împlinire. Dar există întotdeauna un contrast fecund între această lume atît de bogată, acest Babel de structuri ascunse care se ridică mereu mai sus, spre ser, și mereu mai adînc în noi înșine, și spațiul inaccesibil, întotdeauna vast, imens, stelar, unduitor ce domnește asupra ei.

VICTOR BRAUNER

Oare cum m-aş putea obişnui cu gîndul că Victor Brauner nu mai e? Cu numai cîteva săptămîni în urmă asistase la vernisajul unei expoziţii care îl arăta în deplina stăpînire a mijloacelor, în plină tinereţe a artei sale. Simbolurile pătrunzătoare şi grave pe care le-a îmbogăţit necontenit căpătau acum inflexiuni de umor şi de gingăşie. Puterile care-l părăseau se stinseră aici, gata să-l întîmpine în cine ştie ce peşteră misterioară, în inima unei lumi de creaturi hibride însufleţite de o mişcare vie.

In ciuda celor mai pesimiste prevederi speram că va putea participa la retrospectiva pe care nădăjduia s-o vadă şi care i-a fost consacrată la pavilionul francez al Bienalei de la Veneţia, ediţia 1966. El însă a participat în totală detaşare, contopit cu unele din operele cele mai frumoase pe care le-a pictat şi ales.

Brauner a început să sculpteze şi să picteze la Bucureşti prin 1920, cînd ecourile dadaismului erau atît de puternice în această ţară din care proveniseră Tristan Tzara şi Marcel Iancu. Cineva mi-a arătat recent cîteva preţioase mici reviste din acel timp, cuprinzînd desene limpezi şi portrete făcute de Victor Brauner prietenilor săi poeţi şi scriitori. Prin 1930 vine la Paris, de unde nu avea să mai plece decît pentru o călătorie la Bucureşti, cu puţin înainte de război. Locuieşte în strada Moulin Vert, în acelaşi grup de ateliere cu Tanguy şi în care Giacometti avea să rămînă pînă la sfîrşitul vieţii. Prin ei intră în contact cu suprarealiştii şi cu Galeria Pierre,

unde e prezentată prima sa expoziție, în 1934, prefațată de Breton.

Se mută apoi în apropierea străzii Vercingetorix, în fostul atelier al lui Douanier Rousseau amenajat într-un pod cu bîrne, azi dărîmat. Dezvoltîndu-se, opera lui își urmează propriile ei legi interioare, manifestînd o uriașă bogăție a imaginației, o permanentă și profundă omogenitate. Prieten cu pictorii și scriitorii (René Char i-a închinat admirabile poeme), el a rămas totuși o personalitate misterioasă, greu de definit. Viziunile pe care le întruchipează sînt strict interioare, ale unei lumi de dincolo de timp, inspirată de mituri străvechi și de simboluri noi, într-o fuziune a speciilor și genurilor.

În lumea lui Victor Brauner toate elementele au o semnificație primară, dar și una secundă ce rezultă din combinarea aportului lor. Creaturile sînt totodată hieratice și surprinse în metamorfoze zoomorfe sau vegetale. Artistul se supune el însuși acelorași neînduplecate metamorfoze, iar pictura sa e în mare parte autobiografică (ciclurile *Victor Victorios, Victor Victoraș, Victor Victorel)*. Evenimentele prin care trece și pe care le evocă sînt mărturii ale unei inițieri și traduc neliniștea, luptele și victoriile sale. Interpretarea lor ține de joc și de ritm. Tehnicile lui sînt admirabile, și în special practica îndelungată a cerii pe care o întinde pe pînză, zgîriind-o apoi și lăsînd-o să crape, pentru a face să iasă la lumină suprafețele de culoare, de astă dată cu o patină rară sub epiderma regenerată. O altă parte a operei sale este închinată tatonării irealului, ale cărui forme se concentrează, se suprapun, trec unele în altele prin transparența ființelor. Ele apar ca două aspecte ale aceleiași investigări, fundată pe dialogul cu tabloul și iradierea misterului său, sau care proiectează aspectele acestui mister, fixîndu-le pe perete. Brauner creează astfel cu o detașare în care propria lui imagine (autoportretul mereu reluat) se obiectivează în aceeași mască în profil, bombată, de bătrîn zeu adormit.

ANDRÉ MASSON

Pictorul André Masson este deosebit de sensibil la drama fundamentală a existenței și la solidaritatea ce există între toate parcelele universului. El plasează întotdeauna omul sau animalul într-o arhitectură, cercetînd în adîncul conștiinței sale motivele care-l fac să se miște, să acționeze, să iubească, să sufere. *Luptele de pești* prefigurează încleștările de trupuri omenești. Cruzimea lor despuiată și fără artificiu evocă mobilurile dragostei, ale unui erotism lipsit de obscenitate. Pămîntul nu există decît în fuziune, substanțele numai în starea de descompunere, din care se hrănesc germinațiile viitoare; cerurile sînt încărcate de aștri și de meteori; pentru Masson, vidul nu există, nimic în natură nu este imobil, oprit în loc; totul este mișcare, ardere, incadescență. Universul nu e decît ritm și metamorfoză.

Chiar și atunci cînd Masson se lasă pradă automatismului, mîna sa rămîne obișnuită să fasoneze materia și să-i impună o formă semnificativă. Astfel, din culorile surde (brun sau verde delicat), din fondurile de nisip sau de cenușă pe care le folosește linia se detașează sinuoasă, adîncă, nuanțată de plinuri și de dezlînări, bogată în spirale sau în bucle expresive. Masson și-a făurit o întreagă emblematică — nu accidentală sau copilăroasă, ci hrănită din mituri străvechi sau curioase — prin care el caracterizează o interpretare filozofică a destinului omului.

După popasuri în Germania, în Anglia și Olanda, Masson se stabilește în 1934 în Spania, la Tossa (în Catalonia) și lucrează acolo pînă în noiembrie 1936, cînd

revine în Franța, în Normandia. În 1941, izbutește să plece în Martinica și de acolo se duce în Statele Unite, unde va rămîne într-un sat din Connecticut pînă la sfîrșitul anului 1945. Cu prilejul unei călătorii la Boston, în octombrie 1941, poate în sfîrșit să cunoască pictura chineză a marilor epoci. La reîntoarcerea în Franța, se stabilește pentru doi ani în regiunea Poiton, iar apoi, în 1947, la Aix-en-Provence. În mai 1950, la Kunsthalle din Basel, o mare expoziție retrospectivă reunește 94 dintre operele sale precum și sculpturi ale prietenului său Giacometti.

Evoluția operei lui Masson, permanent însoțită de un comentariu lucid și rațional — pictorul este deopotrivă un scriitor și un estetician remarcabil — pune probleme de un interes deosebit. De cînd s-a fixat în Provența, contactul cu lumina meridională căzînd asupra obiectelor, ființelor și peisajelor pare să-l fi făcut pe Masson să descopere un nou secret al substanțelor. La un spirit constructor ca al lui nu poate fi vorba de cuceriri anterioare pentru a se supune aparențelor sau a se limita la un subiect arbitrar. Masson e în așa fel făcut încît dacă îl surprinde un detaliu, o impresie, reprezentarea pe care i-o dă, oricît de fragmentară ar fi, are ceva dintr-o mișcare, dintr-o organizare cosmică. E sigur însă că, în contact din ce în ce mai strîns cu viața, arta lui Masson, care s-ar putea dispensa de orice referință la realitate, s-a debarasat de ceea ce ar fi putut fi uneori în ea nefiresc și agresiv, pentru a se îmbogăți cu un vocabular mai suplu și cu o expresie mai completă. E greu de imaginat o mai mare îndepărtare de severa concepție cubistă a obiectului în sine decît prin accidentalul pe care-l provoca suprarealismul. La capătul evoluției sale, opera lui Masson găsește vrăji pînă acum, nebănuite, în lumea vizibilă ale cărei mișcări sînt infinite, pe bazele unei fixități veșnice.

Ceea ce a fost întotdeauna remarcabil la Masson e forța concepției de ansamblu pe care o impune fiecăruia dintre tablourile sale. În asemenea măsură, încît adesea opere vecine în timp ar putea părea contradictorii sau opuse: într-atît sînt ele de antrenate de propria lor mișcare interioară. Această calitate dominantă îi permite și acum să extindă impresia cea mai fugitivă la o reprezentare durabilă, completă, care ține de unitatea lumii. Ceea ce

face posibilă evitarea oricărui echivoc: nu există măsură comună între această tentativă şi vreo întoarcere înapoi, la un realism steril şi mărginit. Nici imitaţie, nici limitare, care ar fi contrariul artei. E izbitor, de altfel, să constaţi că dacă iei un fragment din oricare operă mai nouă a lui Masson, nu găseşti nimic care să corespundă limitelor realităţii şi nici măcar vreun semn care s-o sintetizeze; aceste parcele nu capătă valoarea pe care o au decît dacă sînt reunite, combinate, formînd un tot. Cu prilejul apariției, la Editura Hermann, a unei cărţi despre desenele lui André Masson, Pierre Peres a expus, în galeria de la nr. 156 de pe bulevardul Saint-Germain ansamblul desenelor reproduse în această lucrare şi care, păstrate de artist tot timpul vieții sale, sînt printre cele mai caracteristice şi mari remarcabile din toate epocile creației lui.

Ele sînt grupate pe teme, de la seria *Masacrelor,* din 1932 şi 1933 şi, în capitolele lucrării al cărei text a fost scris de Michel Leiris, găsim, deopotrivă, un comentariu al unui demers a cărui desfăşurare a urmărit-o pas cu pas într-o lungă şi constantă prietenie, şi o meditaţie asupra temei desenului. Meditaţie atît de pertinentă, de acută, încît te simţi antrenat s-o continui singur în lumina remarcabilelor documente prezentate.

E ca şi cînd Masson ar fi reînnoit sensul cuvintelor. Prin libertatea şi puritatea gestului său inspirat, el trasează conturul care delimitează formele noi, sau trezeşte ecouri ce răsună dincolo de limitele acestor forme şi dau naştere unor extraordinare desfăşurări.

In primul capitol, *anatomie,* el reconstruieşte omul în modalitatea umaniştilor din Renaştere, cu care are trăsături comune, în funcție de o întreagă arhitectură. Dintr-un întreg eşafodaj, omul se degajă precum o arcă ce se înalță spre cer sub un soare strălucitor. Ca minotaurul în labirintul său, ca taurul în arenă, prezenţa lui, lupta lui, implică un întreg mediu înconjurător, acela din care a ieşit. Dar, întocmai precum ruinele antice din cîmpiile romane în care s-au aciuit copaci şi felurite vegetaţii, structurile sale umane îşi văd geometria roasă, străbătută de ciudate vegetaţii, proliferări, frunzişuri. E vechea temă a omului-copac, ale cărui forme se subţiază, se lungesc, în curgerile naturii, şi care anunţă bogatele metamorfoze ale desenelor automate din epoca suprarealistă

(1925—1926), în care forma nu există decît în necontenite formări şi deformări, într-o stăruitoare metamorfoză.

Om liber prin excelenţă, atent la toate ecourile lumii exterioare, temător în faţa misterelor naturii şi fiinţei, Masson nu se lasă însă niciodată purtat de forţele pe care le captează. Cu conştiinţa trează, de o vastă cultură, stăpînind toate tehnicile grafice, el este un artist care acţionează. Exemplul cel mai izbitor îl găsim chiar la începutul operei sale, în extraordinara serie a masacrelor, unde îşi arată rigoarea intervenţiei sale. Trăsătura sfîşie, taie, decupează în forme. Rezultă scheme extraordinare. Este exact contrariul tradiţionalului arabesc, care se încarcă de inflexiuni, de dulcegării suculente. Desenul lui Masson despoaie, dezgoleşte, taie în materia vie, pentru a nu păstra din ea decît esenţialul. Demersul lui se înrudeşte poate cu acela al sculptorului care degajează opera din material?

Gestul lui Masson atinge atunci o cruzime riguroasă mai strălucitoare chiar decît cea pe care o reprezintă prin acele corpuri ce se ucid între ele, se sfîşie, într-o complexitate de raporturi evocînd scenele lui Caron.

Capitolul metamorfozelor vegetale este deosebit de bogat şi ilustrează o tentaţie pe care Masson a simţit-o în toate clipele vieţii lui. Pentru el, peisajele sînt corpuri, văi, arbori, munţi. Corpul omenesc se acoperă de frunziş. Alimentele care-l hrănesc pe om se suprapun pe obrazul lui. Trupurile sînt străbătute de germinaţii stranii. Dar, şi aici, acestei diluţii a formei, Masson îi opune, folosind o persistentă idee suprarealistă, o reconstrucţie necesară. Membrele şi feţele decupate în bucăţi, în fîşii, se reconstituie ca nişte cutii transparente, revelîndu-şi secretul, între îndoituri de metal. Expresia transpare prin aceste structuri puternice. Aşa stau lucrurile, de pildă, în uimitoarele „portrete“ ale lui Dedal şi Euclid.

Masson reconstruieşte astfel propria sa mitologie. O cascadă este un corp feminin care se descarcă. Sexul o peşteră profundă, de explorat. Driade ţîşnesc din ape şi din poduri. Oamenii şi animalele se înrudesc şi se împreunează. Din toate aceste elemente, el îşi constituie himerele sale, animalele sale misterioase, parcă născute din noi, pentru că ni se integrează, învăluitoare, mai de

temut chiar în repaus, încolăcite, apăsînd asupra noastră, cum atît de minunat spunea Baudelaire.

Expoziția a fost întregită de cîteva peisaje inspirate de locuri, de orașe, repede depășite. Masson readuce mereu tema care-l inspiră la sursa ei originală, la nucleul ei. Un pod e un braț întins, un oraș e o floare ce se deschide în ocolișuri complexe. Catîrii, snopii unui seceriș, sînt ca virgulele unei fraze și natura dovedește că întotdeauna a inspirat pictorilor admirabile accente. În sfîrșit, cu portretele lui Goethe și André Breton, Masson ne dă descrierea imaginară cea mai fermă și mai nobilă a celor pe care-i admiră. Cu autoportretele sale, ni se deschide total el însuși.

Vedem astfel că desenul este un element esențial în opera lui Masson. Nu e o pregătire pentru pictură, un fel de defrișare a subiectului. Nu. Este abandonarea în inspirație, întoarcerea la rapiditatea gestului, la exigența lui imperioasă, o proiectare directă în inima lucrurilor și a ființelor. Gertrude Stein vorbise de „linia rătăcitoare" a lui Masson; într-adevăr, ea nu cunoaște nici opreliști, nici limită, țîșnește în centrul evenimentelor, își are propria ei logică, propria ei conștiință. Desenul automat duce la mit și adevăratul subiect izvorăște din desen ca energie creatoare.

Ar trebui să mai spunem cît de bogate sînt mijloacele folosite de Masson, puritatea liniei lui frînte, evocînd cristalul mai mult decît vegetalul, varietatea, vivacitatea procedeelor sale automate (ca și în pictură, el a fost creatorul jetului de nisip și de culori, al stoarcerii tuburilor de culoare, care a cunoscut o atît de mare folosire ulterioară).

HENRI MICHAUX

Revoluţiile ce zguduie periodic artele conţin în ele o cerinţă imperioasă, fundamentală: aceea de a scăpa de ceea ce este aparenţă a lumii, de ceea ce e vizibil din om, din natură, din lucruri, şi anume prin depăşirea sau înnoirea mijloacelor tradiţionale prin care de sute de ani se exprimă atîta măreţie şi frumuseţe. Se poate merge oare mai departe, dincolo de impresii şi de reconstrucţii, se poate oare picta altfel? Aceasta este tentaţia majoră, cea mai nobilă şi mai fecundă, a artei moderne. Cine ne va călăuzi pe căi necunoscute încă, neprevăzute, neexplorate, pe care simţurile noastre blazate vor regăsi concepte noi sau prospeţimea înviorătoare a primelor adevăruri uitate? Cine, raţiunea şi combinaţiile ei rodnice, conceptele ei abstracte care inventează realităţi noi, tot atît de exacte și adevărate ca și descoperirile ştiinţifice, sau hazardul interior şi exterior, accidentul ori inconștientul? S-au produs, mai ales în ultimii ani, multe cuceriri importante în domeniul acestei lumi abstracte și ideale. S-au făcut, de asemenea — pe linia unui anumit suprarealism — experienţe subiective destul de curioase și care găsesc în accidental și în cotidian misterele cele mai cumplite. Dar puţine experienţe sînt atît de extraordinare ca aceea a lui Henri Michaux, revelată în mai multe expoziţii, luminată prin publicarea, în 1967, a unei cărţi în care-şi comentează singur operele *(Picturi și desene)*, şi dezvoltată recent într-o expoziţie remarcabilă la Galeria Drouin (trei sute de desene făcute în patruzeci de nopţi).

Acest ultim ansamblu a fost compus într-o perioadă deosebit de tragică, parcă în delir. Trăsătura care străbate aceste opere așezate acum laolaltă este o traducere de seisme interioare ale unei ființe pe care literatura a și revelat-o: unul dintre cei mai prodigioși analiști ai mașinăriei omenești. Mîna sa ascultă de o stranie putere. Nici exploatată, nici condusă, fără teamă de formalism și fără preocupare de perfectibilitate, ea înregistrează dincolo de conștiință, înaintea acesteia, așa cum anumite fluide invizibile ale ochiului gol se imprimă pe placa fotografică. Din volumul citat mai sus pot fi invocate notele lui Michaux și înainte de toate această deviză care a stîrnit o oarecare furie: „Voința, moartea artei". Și totuși este foarte adevărat că în această supunere față de ceea ce e dincolo de voință, se poate afla o resursă supremă (dacă nu singura). Sau această remarcă: „Desenați fără o anume intenție, mîzgăliți mașinal, aproape întotdeauna apar chipuri pe hîrtie". Chipuri de ființe umane, sau mai degrabă la homunculi, de animalculi, spune Michaux.
Toate acestea sînt, evident, în afara domeniului picturii, cu care ne-a obișnuit. Dar toate acestea există și participă, dintr-un unghi extraordinar de ascuțit, la adevăr.

Capitolul 5

DESPRE ARTA ABSTRACTĂ

HERBIN

Un omagiu fără rezerve se cuvine acestui pionier al exprimării moderne. Vîrsta nu i-a alterat cu nimic limpezimea şi vigoarea gîndirii. Caracterul lui integru şi ferm, opus oricărui compromis, oricărei complezenţe, vioiciunea reacţiilor sale, precizia amintirilor făcea din el un martor de o sinceritate şi de o integritate de temut. La 80 de ani mîna lui îşi păstrase întreaga fermitate şi opera atinsese, în ultimele manifestări, punctul de extremă siguranţă, limpezime şi bucurie. Foarte de timpuriu, arta lui Herbin, originar din nordul Franţei, e transformată de o anume calitate a luminii meridionale pe care o descoperă în Corsica, întocmai ca Matisse şi Léger. În această lumină formele capătă o densitate care le despoaie de accidental şi le apropie de esenţa lor. Peisajele şi figurile din 1906 şi 1907, alcătuite din planuri bine marcate, afirmă prioritatea construcţiei din culoare, aceasta fiind de fapt mai mult înflăcărată decît fovistă. Construcţia, mai întîi unghiulară, tinde mai mult spre o geometrizare şi o organizare a suprafeţei decît spre căutarea adîncimii.

Hervin, care-şi are atelierul la Bateau Lavoir, în Place de Ravignan, apare ca un precursor al Salonului Independenţilor din 1906 şi pînă în 1909. Dar curînd încetează de a mai expune în cadrul acestui salon şi nu va lua parte la nici una din manifestările spectaculoase ce se organizează în jurul cubismului. Totuşi, participă intens, deşi rămîne retras, la căutările ce sînt pentru el un mijloc de a-şi ordona coloraţia vie în mari naturi moarte cu flori şi fructe şi în peisaje cu structuri aparente.

Urmează fără grabă un proces de despuiere şi de caracterizare a formelor aduse puţin cîte puţin la contururi sau la simboluri caracteristice şi astfel ajunge în 1917 la compoziţii abstracte şi dezinteresate, cu dantelări elegante şi fine, care sînt, fără îndoială, alături de căutările paralele ale lui Juan Gris, proiecţia cea mai interesantă a cubismului în domeniul decorativ (cum am fi tentaţi să spunem dacă termenul n-ar fi atît de frecvent folosit într-un mod restrictiv).

Mari ritmuri turnante vor anima în curînd aceste pînze puternic centrate. Chiar şi cînd Herbin le concepe tridimensional, în piramide sau în construcţii complexe din lemn policromat care seamănă a totemuri savante sau a coloane fără sfîrşit, opera trebuie să fie privită din faţă şi se prezintă întotdeauna ca o organizare a suprafeţei.

Léon Degand, care a fost unul din cei mai ferventi susţinători ai lui Herbin, nota pe bună dreptate cu privire la cubism, că a fost o întoarcere necesară la compoziţia în suprafaţă aşa cum o practica arta bizantină, în timp ce de la Renaşterea italiană încoace compoziţia a evoluat de la suprafaţă înspre adîncime, tinzînd să imite, să redea sau să sugereze din ce în ce mai bine spaţiul şi realitatea. Pictura modernă procedînd în sens invers, Herbin este acela care aduce în modul cel mai sistematic profunzimea la o suprafaţă cloazonată, în căutarea unităţii picturale. El merge chiar mai departe decît contemporanii săi în exploatarea logică a cubismului, mai întîi analitic, apoi sintetic. Numai Juan Gris are preocupări asemănătoare pentru elaborarea ştiinţifică a unei metode, dar moartea nu-i va permite, din nefericire, să tragă toate consecinţele. Herbin ajunge, prin 1918—1920, la o plastică nouă, adică la o suprafaţă realmente plană, epurată de orice evocare, de orice sugerare a imaginii. Altă caracteristică: preocuparea sa majoră pentru construcţie nu-l face niciodată să renunţe la culoare, instrument ale cărei intensităţi le-a cucerit integral încă din vremea fovismului. Căci pentru el nu există pictură fără culoare, culoare fără formă, una fiind determinată de cantitatea şi intensitatea celeilalte. Acest proces de evoluţie nu este contrazis de faptul că, din 1922 pînă în 1926 Herbin revine la figuraţie (într-un fel sau altul Picasso, Léger, Gris, Braque fac acelaşi

lucru). Această perioadă a operei sale, deloc neglijabilă, e ca o demonstrație — făcută pe căile tradiționale ale logicii — a unei concepții voit revoluționare. Herbin aplică mișcările sale ritmate și curbele ample peisajelor meridionale, dominate de arhitecturi de monumente și de stînci (locuiește în vremea aceea în Haute Provence), dar și unor mari figuri simbolice, pictate în largi „à-plat"-uri susținute cu „obiectivitatea epică" despre care vorbește primul său biograf, Anatole Jakovski. Aceste subiecte servesc de pretext unui inventar și unei analize a formelor din care se degajă ritmurile latente. Curînd numai acestea vor rămîne forțe embrionare, în devenire, care se vor dezvolta în mod autonom revelînd noi semnificații. Începînd din 1927, Herbin ajunge la o abstracție totală. Culorile sale unice sînt eliberate de orice reprezentare și devin energii care, prin tensiunea lor, prin contrastele și acordurile lor dau naștere la variații riguros calculate. Un întreg limbaj inedit de forme și culori se elaborează astfel în puritate și intensitate. Suprimarea definitivă a obiectului în reprezentarea picturală îl face pe artist să recurgă la o activitate pur interioară ce caută unitatea de expresie în limitele precise și exclusive ale tabloului. Herbin însuși a insistat de nenumărate ori asupra faptului să adevărul absolut pe care-l vizează, acela al instinctului, al sensibilității și al spiritului, își trage seva din fluxul conștiinței. Pentru a asculta de logica interioară, culoarea e luată în integritatea ei, condiționată de o formă cu două dimensiuni care n-au legătură cu obiectul și care respinge dinainte orice interpretare, orice comentariu de ordin literar sau anecdotic. Aceste forme sînt preluate de la elementele cele mai simple ale geometriei plane, cercuri, diferite triunghiuri, patrate, dreptunghiuri sau romburi, fără să fie nevoie de vreun adaos sau de vreo alterare. Culoarea le conferă o fascinație ce se impune spectatorului și-i determină adeziunea. Ele devin astfel forțe autonome, evidențe, prezențe concrete deși neobiective, pe care Herbin le consideră drept realități superioare ale universului, motoare ale instinctelor, semne ale unei religii supreme a frumuseții vieții. În istoria picturii, care este o îndelungată căutare a absolutului, Herbin reprezintă un important pas înainte. El este dintre aceia prin care se

stabilește, fără putință de contestare, filiația dintre cubism și abstracția cea mai riguroasă. Știind să combine simplificarea formelor cu intensitatea cea mai puternică a culorii, el este astfel foarte de timpuriu în măsură să creeze o gramatică plastică de cea mai mare precizie, ale cărei legi le-a și editat într-o lucrare teoretică remarcabilă, *Arta nefigurativă neobiectivă,* publicată la Paris de către Galeria Lydia Conti în 1949.

Herbin a vrut să pună capăt unui proces de materializare a artei, care se traduce atît prin naturalism și imitare (inevitabilă decădere) a realității, cît și prin uzura și descompunerea materialelor înseși. Se vede deci cît de departe e el de procedeele ce sînt la modă azi. Afirmînd primordialitatea spiritului, el a procedat la un fel de purificare a materiei.

Nimeni n-a încercat vreodată să formuleze atît de clar faptul că în culori e cuprinsă o semnificație spirituală. Culorile acestea sînt luate în sine în afara alterărilor luminii. Iată pentru ce Herbin le consideră mai întîi ca o obscuritate, adică o densitate care implică energii și face posibilă acțiunea ulterioară a luminii (adesea e nevoie ca acestea să fie ferite de excesele ei, în luminozitatea meridională de pildă). Elemente vitale al căror principiu se extrage deopotrivă din mineral cît și din vegetale sau din lumea animală, pigmenții colorați cunosc toate variațiile sub acțiunea respectivă și reciprocă a forțelor lor latente și a tensiunilor luminoase. La fel, întregul sistem de forme, cu orînduirea lor pe verticală sau pe orizontală sau cu elanurile lor laterale, variază în funcție de culorile care le califică. În sfîrșit, Herbin caută corespondențe ale culorilor curcubeului cu vocalele, notele de muzică, ba chiar și cu toate consoanele. E la fel de legitim — considera Degand — a picta un tablou abstract pornind de la literele ce alcătuiesc un cuvînt, de pildă: da, nu, vin, ca și a compune precum J. S. Bach în contrapunct pe o temă dată de literele BACH ale numelui său.Așa se explică titlul multor tablouri ale lui Herbin, la sfîrșitul vieții sale. Tot ce putem face în limitele acestui text este să ne referim la ciudatele tablouri de corespondență și la legile formulate de Herbin în cartea sa. Ceea ce ne interesează e că la el compozițiile apar ca niște somptuoase variații construite cu rigoarea lui Bach sau cu lirismul înverșunat al gîndi-

torilor arabi care cîntau literele numelui lui Dumnezeu sau ale cuvintelor celor mai simple, ziua, noaptea.

E o experienţă unică în care Herbin a mers, desigur, cel mai departe şi care ar fi greu de continuat, într-atît e făcută din neasemuita căutare interioară întreprinsă de un om ce a meditat mult, consacrîndu-şi toate forţele pentru exaltarea convingerilor sale. Herbin avea un temperament viu, arzător, vesel, dezinteresat. Pictura sa este un absolut şi, ca toate lucrurile pure, ea este înzestrată cu o mare putere de vrajă şi farmec.

ALBERTO MAGNELLI

Opera lui Magnelli, desfăşurată de-a lungul a cincizeci de ani, vădeşte o construcţie coerentă ce se înalţă despuindu-se, o gîndire viguroasă ştiind să disciplineze elanurile unei sensibilităţi profund obiectivate în jocul de forme şi în raporturile de culori. Aceste trăsături remarcabile s-au impus odată cu expoziţia lui din 1947, la Galeria Drouin din Paris, una din manifestările memorabile din perioada imediat următoare războiului, şi au fost admirabil puse în lumină de scrierile teoretice ale lui Léon Dagand şi François de Lyonnais. Dar discreţia, rezerva pe care Magnelli le impune vieţii sale s-au extins prea adesea la creaţia sa. De mult recunoscut de către cei mai buni: Picasso, Robert şi Sonia Delaunay, Jean Arp, Sophie Taueber, el a rămas într-un anume sens necunoscut. Se impune atunci cînd e prezent deşi nu-i prea place să fie, dar nu se încadrează în clasificările obişnuite şi nu se pretează la nici un echivoc comod. O operă atît de îndelung gestată şi gîndită trebuie să fie văzută în ansamblu pentru a-i înregistra toate demersurile. Ea impune o anume meditaţie pentru a-şi da în vileag toate bogăţiile.

Această artă s-a născut la Florenţa şi dacă s-a dezvoltat ani de-a rîndul în Franţa, la Paris şi la Grasse, ea rămîne totuşi marcată de spiritul şi de climatul care au inspirat-o, înscriindu-se pe linia marilor maeştri toscani. Magnelli s-a născut în 1888 în apropierea campanilelor lui Giotto. Ca artist nu s-a format în şcoli, ci printr-o îndelungată frecventare a operelor lui Masaccio, Uccello, Andrea del Castagno şi mai ales Piero della Francesca,

despre care spune: „Mi-a revelat compoziția în suprafață, m-a făcut să înțeleg jocul golurilor și al plinurilor. Pornind de la el, am înțeles că arta mea, tabloul trebuie să tindă întotdeauna către arhitectural".

Inainte de primul război mondial, Magnelli a trăit la Florența și cîtva timp la Paris, fiind prieten cu scriitori și pictori ca Soffici, Papini, futuriștii: Apollinaire, Max Jacob, cubiștii: Picasso, Archipenko. Arta lui le datorează prea puțin, poate doar un anumit grad de conștiință și de exaltare care-i permit să se bucure, în 1913—1914, de o primă perioadă de împlinire. Naturile moarte și figurile lui, fie că sînt de mari sau de mici dimensiuni, au un extraordinar aspect monumental datorită repartizării lor în spațiu. Un mod foarte personal de a decupa profilurile, de o precizie fără uscăciune, o trăsătură încă de pe acum largă, hrănită cu substanță și culoare (pe care o vom regăsi în întreagă operă a pictorului) dau o densitate remarcabilă formelor izolate și definesc personaje foarte diverse cu toate atributele lor, uneori umoristice, prin mari planuri de culoare, mai întîi nuanțată cu modulații ușoare, apoi devenită „à-plat" de culoare pură.

Acest sistem de construcție duce, dincolo de reprezentarea modelului, la definirea unor ritmuri care poartă în ele însele o valoare a îmbinărilor de planuri colorate și care creează o abstracție semnificativă (1915), un fel de orfism temperat. Dar Magnelli nu vrea încă să se lipsească de suportul figurii și aceasta reapare, acordîndu-se cu ritmurile exterioare astfel definite, care-l duc spre uluitoarele „explozii lirice" din 1918, unde culorile, spărgînd îmbinările savante, devin metafore și se organizează în contraste, în lupte înflăcărate.

Intre anii 1910—1930, Magnelli, întocmai ca majoritatea celor mai buni pictori de atunci, caută un al doilea suflu. Se reintegrează în lumea înconjurătoare, dar fără a-și slăbi efortul de organizare, ajungînd la aceleași forme alungite de copaci și personaje afinate de lumina albă în care sînt scăldate. Culoarea se limitează atunci la pete exaltate. Totuși, curînd, forme deslușite se definesc, mai ales în spațiile marine, bărci, corăbii cu volume senine, ample, ce devin semne și simboluri. Nu e vorba aici decît de pregătirea elementelor noi, pentru

noua perioadă constructivă ce se anunță, perioada „pietrelor“.

Magnelli, care locuiește la Paris din 1939, a fost surprins, atunci cînd a călătorit în regiunea Carrara, de aspectul blocurilor de piatră îngrămădite în cariere. Pornind de aici, el alcătuiește o construcție abstractă, în care volumele subliniate de lumină sînt transpuse pe suprafața marcată cu striațiuni, și capătă o expresie dramatică în îngrămădirea lor. Stăpînind aceste elemente recreate, Magnelli ajunge la o definire și la o conștiință exactă a intențiilor sale. Începînd din 1935, opera sa se desfășoară într-o admirabilă unitate. În cursul căutărilor sale perseverente, el a impus aspecte plastice formelor gîndirii sale. El știe că tabloul trebuie să fie inventat total prin eliminarea oricărui accident al aparenței și prin sinteza caracteristicilor primordiale. Formelor create, el le impune jocuri din ce în ce mai complexe; înregistrează raporturile ce se nasc între ele, coordonatele lor, tensiunea lor colorată (fiecăreia îi corespund culorile potrivite), dialogul lor. Orice element are un pol negativ care-i corespunde și în asaltul contrastelor se înscrie un contrapunct savant. Elanurile sînt temperate, călăuzite de delimitarea unei linii ferme și generoase care, desfășurîndu-se, impune repartizarea planurilor. Acestea, făcute dintr-o materie mată și granulată, cu o strălucire reținută de pămînturi arse, își văd marile lor suprafețe încălzite de un soare interior. O mulțime de figuri inventate se ivesc dintr-o dată, făcute parcă din muchii luminoase, din unghiuri capricioase, reflectate în desprinderi succesive ce se organizează în structuri ample și largi.

Pentru Magnelli, măiestria compunerii este un imperativ absolut. Transpunerile lui plastice sînt întotdeauna concrete și sensibile. Ele evocă mai degrabă întoarcerea la forme pure și inițiale care repudiază slăbirile suferite în încarnările lor naturale și succesive și în impresiile resimțite. Magnelli ne deschide porțile unei lumi senine în care lucrurile trăiesc fără frămîntare și fără teamă, exprimate într-un limbaj universal, misterios încă, dar a cărui cheie e făgăduită de viitor.

PETTORUTI

O remarcabilă unitate caracterizează diversele perioade ale operei lui Pettoruti. Fie în Europa (la Florența, Roma și Paris între 1914 și 1924), fie în Argentina (din 1924 pînă în 1952) sau Italia, și din nou la Paris din 1952, munca sa se desfășoară într-un ritm intens, cu ample căutări coerente, cu rapeluri constante și prelungiri logice. Pettoruti și-a rămas mereu credincios lui însuși, așa cum s-a definit aproape din primul moment, ca un spirit lucid, savant, reflexiv. Un constructor puternic, cu un fel constant de a vedea și de a spune.

Îl găsim în contact cu principalele mișcări teoretice care au marcat mai multe decenii ale veacului nostru: futurismul, cubismul, abstractismul, dar demersul său rămîne paralel, personal, fără a ceda vreodată în fața viziunilor comune. La început îl preocupă definirea unei dinamici a formelor, dar se interesează mai puțin de reprezentarea deformărilor succesive ale obiectului și mai mult de mișcarea în sine și de ritm. În acest sens el se deosebește total de primii săi tovarăși, futuriștii italieni. Pe cînd Balla, de pildă, juxtapune ca în cinematoscop imaginile succesive ale unui picior în mers, Pettoruti caută să definească o curbă ce sintetizează aceste etape diferite. El se rupe de orice figurație pentru a integra o semnificație emoțională și vie în formele geometrice și propune astfel un adevărat limbaj plastic de figuri și culori. Cercurile și unghiurile se organizează pe axe precise, fie că pornesc asupra lor înseși ca asupra unui ochi adînc, fie că se transformă în săgeți ascuțite îndrep-

tate spre o țintă exterioară. Forțele lor crescînde sau coborîtoare capătă o valoare binefăcătoare sau răufăcătoare. Culorile par făcute ca să înlăture orice incertitudine; ele au densitatea și strălucirea emailului; chiar și nuanțele lor se înscriu pe scara conștiinței. Prin tehnica sa, ca și prin spiritul său, pictorul se înrudește cu constructorii din Renaștere.

Atunci cînd acceptă folosirea elementelor realității, el pare să se apropie astfel de experiența cubistă, acum pe sfîrșite, de colaje și de deformările plane (Gris, Picasso, Herbin). Pettoruti combină această viziune cam decorativă cu un simț metafizic al spațiului. Între suprafețele răsfrînte, pe care obiectele se etajează în înălțime, el deschide unghiuri cu perspective adînci, generatoare de insolit și detașare.

Curînd, obiectul (sau personajul) ajunge să fie reprezentat cu tot ce-l înconjoară, cu aura sa, cu acompaniamentul său special, cu forțele ce se degajă din el și-l apără. Acest univers moral devine, printr-un fel de transpunere fundamentală, baza solidă, stînca în care se decupează profilul subiectului a cărui siluetă, ieșind din propriile ei limite, capătă o extraordinară stabilitate. E cazul suitei de *Sori solidificați*, esențială după părerea mea, și în care focarul de lumină se concentrează în piatra angulară.

E foarte interesant de remarcat folosirea acestei optici în realizările din seria *Arlechinilor*, începută în 1925 și consolidată treptat pe propriile-i rădăcini. Umbra acestor figuri, prelungirea lor spirituală se îngemănează, pentru a da naștere unui mic corp compact, rigid, hieratic, tot atît de îndepărtat de pretextul original, ca și de o reprezentare simbolică oarecare. Tema se dezvoltă, se adîncește, se dedublează, ca și cînd pictura magnetică ar emite unde ce se propagă, concentrice. Dar artistul opune rezistență oricărei înclinații a formelor către proliferarea hazardată sau către o tensiune manieristă. Îi place să picteze naturi moarte în care așezarea obiectelor se rezumă, într-o singură mișcare plastică, la un arabesc armonios, în timp ce uneori un detaliu caracteristic, redat cu adevărul unui *trompe-l'oeil (Domino, Cele trei țigări)*, definește compoziția de ansamblu. În seria *Cupelor* ce se înscriu într-o suprafață din ce în ce mai densă,

se instalează un echilibru între un număr restrîns de culori susținute.

În noua perioadă pariziană a lui Pettoruti, despuierea ajunge la culme. Pe pînzele sale, al căror format se extinde adesea prin orizontale liniștitoare, forme pur abstracte evoluează într-un spațiu ce se adîncește și devine mai ușor. E o luptă a unghiurilor și a curbelor, a căror suplețe unește contrastele, sau este un simplu joc de culori strălucitoare. Astfel, în seria de *Păsări*, tablourile sînt definite de caracteristica lor dominantă: *Roșu, Negru, Alb, Tropical* — sau de magia aripilor de fluture. Acestor opere de un clasicism aproape perfect le prefer poate marile compoziții mai complexe în care se exprimă lupta fundamentală a umbrei cu lumina și în care se îmbină forțele contrare. În *Soare la munte* sau în *Soarele de vară*, un inel de aur acoperă înaltele construcții sumbre. În seria de *Fluturi* fuziunea forțelor contrarii este armonios repartizată pe toată suprafața pînzei. Misiunea pictorului e îndeplinită. Opera lui e construită din liniște și pace.

VICTOR VASARELY

Vasarely nu vede nici o antinomie între artă şi ştiinţă. Pictura rămîne pentru el o nevoie interioară; înţelege să introducă însă ştiinţa în artă. Această artă şi această ştiinţă sînt puse cu generozitate la dispoziţia omului, pentru a-i oferi armonie şi bucurie.

După aprecierea sa, „formele curente ale picturii evoluează pe căi condamnate". Crede că „arta de mîine va fi comoara tuturor sau nu va fi nimic", chiar dacă prin această mutaţie artistul trebuie să-şi piardă o parte din prerogative. N-a scris el în carnetele sale, încă inedite: „Arta trebuie azi să se integreze comunităţii în toată complexitatea ei, chiar cu preţul anonimatului. . ."?

Vasarely constată: „*Civilizaţia* noastră a evoluat, etica noastră, estetica trebuie şi ele să evolueze". Şi afirmă: „Dacă ideea de operă plastică consta pînă acum într-un demers artizanal şi în mitul *exemplarului unic,* ea se extinde azi la concepţia unei posibilităţi de *recreare,* de *multiplicare* şi de *expansiune*".

După studii de medicină, abandonate destul de repede, Vasarely care desena de multă vreme, participă cu succes, la diferite concursuri de afiş publicitar. Apoi intră, la Budapesta, în atelierul întemeiat de pictorul Bortnyik, reîntors de la Bauhaus-ul din Dessau. Vine la Paris în 1930. Timp de 15 ani se consacră ilustraţiei şi publicităţii. Abia după război abordează pictura cu mai multă convingere. E momentul în care se produc două evenimente esenţiale. În 1947 descoperă cu prilejul unui popas la Belle-Île că toate formele pot fi reduse la o

mişcare elipsoidală. Vizitînd în 1948 satul Gordes din Provence, ia aminte la jocul plinurilor şi golurilor. Conversînd cu un prieten pictor, Vasarely îşi examinează lucid activitatea dintre 1948 şi 1953: „Văd, imaginez, simt dezvoltîndu-se în mine o culoare obsedantă şi tenace. Această culoare trebuie să se integreze unei forme. Caut, bîjbîi în mine însumi pînă ce izbutesc s-o definesc; clar, mai mult sau mai puţin curbă aici, ascuţită colo, deschisă dincolo, pendulînd oarecum în jurul unui centru ideal de gravitate plastică. Această formă e de fapt foarte simplă. Ea este viitorul tablou. Rareori adaug alte mici forme în interior. Doar împrejur le pot pune pentru a susţine expresia prin contrast sau prin luptă". În seria *Forme-Culori* bidimensionale, realizată la Belle-Île şi Cordes, fondul şi formele sînt inseparabile.

După numeroase studii, Vasarely formulează o nouă propoziţie: *unitatea plastică* sau, mai simplu, *unitatea* — pe care o defineşte astfel: „este *lucrul* însuşi în splendida lui simplitate, dar în acelaşi timp de o extremă diversitate, cum sînt corpurile simple în chimie: unitatea e frumoasă în ea însăşi. Ea reprezintă o primă formă de sensibilitate. Însă numai prin proporţiile prezenţei ei formale, prin alegerea şi intensitatea culorilor şi, în fine, prin combinarea cu alte unităţi se încarcă de sens, acţionează asupra simţurilor şi apoi asupra intelectului nostru. Ea este aceea care, odată definită, a permis abandonarea elementelor străine picturii, trecerea la esenţial, de la plan la spaţiu şi de la inerţie la mişcare".

În 1955, Vasarely publică un text important, cunoscut apoi sub titlul: *Manifestul galben*. Iniţiază pictura cinetică: „Compoziţia pură este o plastică plană în care riguroasele elemente abstracte, puţine la număr şi exprimate în puţine culori (mate sau strălucitoare), au pe întreaga suprafaţă aceeaşi calitate plastică: Pozitiv-Negativ. Prin efectul perspectivelor opuse, aceste elemente fac să se nască şi să dispară *sentimentul spaţial*, ilustrare a mişcării şi a duratei".

Noţiunii *Formă-Culoare* i se adaugă acelea de Spaţiu, Mişcare, Timp. Iar această dualitate, care e o soluţie picturală, face aici parte dintr-o gîndire mai largă. Pentru pictor, două forme-culori obligator contrastante constituie o unitate plastică, şi prin urmare o unitate a creaţiei. Eterna dualitate a tuturor lucrurilor, îmbi-

narea inseparabilă de afirmație și negare fac din ea o unitate în timpul psihic și fizic, ce cuprinde deopotrivă structurile materiale matematice ale universului și structura sa mentală. Această unitate este esența abstractă a frumosului, prima formă de sensibilitate. Concepută ca operă de artă, ea constituie o operă poetică echivalentă cu lumea pe care o exprimă. Exemplul cel mai simplu de unitate plastică este pătratul sau dreptunghiul, cu complementul său contrastant sau un plan bidimensional cu complementul său de „spațiu adiacent". După cum scrie Karl Ringstrom „Arta cinetică nu e numai un limbaj pictural, ea înglobează totodată reflecții universale asupra condiției umane". Artistul nu se mai consideră ca un creator de tablouri, ci și ca un om care prin sensibilitate și inteligență dispune de o idee precisă asupra dezvoltării artei în favoarea comunității umane. El nu se mai închide înr-un turn de fildeș, ci se supune legilor pe care viața modernă i le impune. Vasarely însuși afirmă în *Manifestul galben* că viitorul ne rezervă bucuria unei noi frumuseți plastice, schimbătoare și supusă mișcării.

Capitolul 6

PREZENŢE ŞI REALITĂŢI

BALTHUS

Tinerii noştri pictori lucrează pe viu, şi unul din lucrurile cele mai familare pentru ochiul obişnuit este fără îndoială acest mod de a considera orice lucru şi orice ființă, în secțiune sau în ecorşeu. Sentimentul pe care-l avem, de a pătrunde astfel mai adînc în secretul lumii, nu e desigur tocmai iluzoriu; elementele regăsite în viguroasa lor puritate au astfel întreaga libertate de a se combina, ca să reziste şi să supraviețuiască. Cu condiția, totuşi, ca pictorul să nu se mulțumească cu analize superficiale, cu fragmente nesemnificative ori cu simplificări rudimentare. În care caz, n-ar mai rămîne în scurt timp decît nimicuri derizorii. Demersul lui Balthus surprinde pentru că vădeşte o mişcare cu totul diferită. Ceea ce rămăsese încă valabil din pictura suprarealistă se baza pe recompunerea unor elemente ale realității. Balthus, mergînd mai departe, nu ezită să recurgă la o ordonanțare întru totul obiectivă şi la o unitate a compoziției hotărît clasică. El crede că va regăsi în această disciplină o mai mare libertate interioară şi că va stăpîni subiectul nu în aparențele lui, ci în însăşi esența sa.

Figurile lui Balthus sînt în primul rînd construcții. Arhitectura le domină, impune densitatea lor fizică, volumele lor, poziția membrelor. Picioarele, prelungiri ale trupului, se lungesc pînă ce formează cu solul un unghi anumit (Ingres însuşi adăugase cîteva vertebre *Odaliscei* sale). Astfel, fiecare personaj formează cu suportul lui şi cu decorul în care evoluează o totalitate

încărcată de semnificație. Balthus caută să caracterizeze relațiile dintre aceste elemente, creînd un univers propriu, ce are omogenitatea visului și care ascultă de o logică superioară, fie că e vorba de figuri combinate în scene vaste, ori izolate în puritatea lor originară. Iată o operă care e mereu altceva decît aparența. Aspectul morbid al cutărui subiect tratat dispare astfel, încetul cu încetul, iar pînzele cele mai pline de mister dezvăluit sînt acelea care se depărtează mai mult de anecdotica fantastică sau poetică, limitîndu-se la a face din studiul unei mișcări sau al deformării gestului un fel de epopee. În fața acestor adolescente, gîndul ne duce la îngerii îmbătrîniți pe care-i pictau la sfîrșitul secolului al XV-lea Van der Goes sau maestrul din Moulins, creaturi nemuritoare, dar și marcate totodată de toate chinurile cunoașterii, de toate dizgrațiile vieții. Impresia de straniu, de insolit se degajă deopotrivă din portretele sau din siluetele izolate și hieratice, ea rezultă fără îndoială din arhitectura operei, din metoda de creație, din mijloacele întrebuințate. Acestea din urmă vădesc o mare știință, chiar dacă rămîn mereu sobre, stinse parcă și menținute în slujba unei gîndiri și a unei voințe. În legătură cu Balthus s-a vorbit de somnambulism. Pe drept cuvînt. În tablorile cele mai dramatice, unele părți sînt voalate ca de o peliculă subțire; sau, personajul dobîndește un fel de transparență care-i permite să se juxtapună arhitecturii pure a lucrurilor și să participe intim la realitatea lor.

Desigur că peisajele îi oferă lui Balthus evidențele cele mai absolute. În anumite peisaje mai vechi există această vibrație aproape imperceptibilă, însă continuă, a naturii. Dar minunata compoziție orizonatală din Larchant rămîne, dimpotrivă, absolut imobilă, ca și cînd ar fi fost fixată în spatele unui voal. Și cred că Balthus ne-a dat partea cea mai bună a operei sale în aceste peisaje animate, în care conflictul dintre om și natură dobîndește accente dramatice.

Locul pe care îl ocupă Balthus nu e izolat, și el poate și trebuie să joace un rol important și clarificator în pictura actuală. Deși expune foarte rar și refuză să adere la grupuri, pictorul face din opera lui un exem-

plu. Problemelor generale, el le aduce o soluţie valabilă, coerentă, durabilă — care desigur nu este unica posibilă, dar care aruncă în neant multe tentative hibride, contrafăcute, ce ocupă momentan scena, cu mare pompă publicitară.

AMINTIREA LUI GRUBER

A evoca amintirea lui Francis Gruber înseamnă pentru mine a memora primele etape ale vieții mele de critic de artă. In această meserie căreia uneori i se reproșează o oarecare vanitate — și ne revine nouă, criticilor, să dovedim contrariul — sîntem mai mult sau mai puțin tributari artiștilor timpului nostru și mai ales celor din generația noastră sau din generațiile apropiate. Utilitatea noastră, dacă există vreo utilitate, depinde de valoarea acestor artiști, de experiențele, de descoperirile celor în numele cărora noi depunem mărturie. Ferice de noi dacă am știut să-i înțelegem, să-i ajutăm să fie ei înșiși, dacă am putut grăbi adeziunea publicului la opera lor.

S-a întîmplat că am început a scrie despre artă atunci cînd Francis Gruber începea să expună. Aveam aproape aceeași vîrstă. Al doilea articol de artă al meu (era la începutul lui 1934 și în primul vorbisem despre Seurat) l-am consacrat unui tînăr pictor ale cărui opere tocmai le văzusem într-o expoziție din curajoasa Galerie Carmine, în Rue de Seine. Era Francis Gruber, pe care încă nu-l cunoșteam. Apoi m-am reîntîlnit cu operele lui la Salonul de la Tuileries și din nou am scris despre ele, în special despre desene. Mi-a trimis o scrisoare în care-mi mulțumea. Ne-am cunoscut printr-un prieten comun. Era la sfîrșitul uneia din cinele care-i reuneau la vremea aceea pe tinerii pictori la restaurantul „Solange", în strada Tournefort sau la „Vieux Paris", în Rue de l'Abbaye, lîngă Saint-Germain-des-

Près. Cocoțat pe masă, Gruber improviza o declamație burlescă, dovedind un adevărat geniu verbal.
Gruber, care primise primele sfaturi de la Braque și Bissière, vecini cu părinții lui, n-avea decît 17 sau 18 ani atunci cînd au fost remarcate primele sale lucrări, trimise la Salonul de toamnă și la Tuileries. Subiectele pe care le trata, pline de fantezie, de neprevăzut, de poezie, felul în care le trata, cu îndrăzneală, în racursi, erau într-adevăr remarcabile: scene în care mișunau personaje, cel mai adesea copii, considerați nu ca atare, ci în atitudini și roluri de adulți, transfigurînd orice ocupație serioasă, fugărindu-se cu voioșie, găsindu-și ascunzători, agitîndu-se plini de viață. Dar mai mult decît calităților sale, acel soi de celebritate de care începea să se bucure — mai ales în mediile de artiști — se datora pe atunci personalității lui truculente, vieții lui extravagante, care înnoia sui-generis petrecerile din Montparnasse-ul anilor 1920. Fără îndoială că pictorul revela prin aceasta o parte din el însuși, din neliniștea, din pofta lui de viață, trădată uneori de puterea lui, dar adevăratul Gruber nu era deloc acesta și opera sa avea s-o dovedească în curînd.

Liniștea, siguranța pe care o avea acasă, într-o familie ce-l adora, îl înțelegea, îl ajuta în toate felurile, dar nu-i inculcase nici o disciplină, îl incitau să-și risipească viața în afară, pînă la extravaganță. După nopțile lui nebune, întrerupte uneori de crize de asm care-l extenuau, i se întîmpla să se prăbușească și să adoarmă oriunde, pe jos chiar; dar era în trupul lui bolnav o asemenea bucurie de viață, o asemenea putere de recuperare, încît se trezea proaspăt și voios, gata s-o ia de la capăt. Într-adevăr, a doua zi dimineața era la lucru, într-un atelier meticulos curățat și ordonat, cufundat în problemele sale de creație, deoarece pentru el pictura a fost întotdeauna ceva mental. Deseori era absorbit ziua întreagă de căutarea unei trăsături expresive, a unei mișcări, a unui acord din ce în ce mai sobru și subtil. Dacă ne-am împrietenit îndată, a fost desigur din cauza contrastului (acel contrast care era în el însuși). Visa fără încetare, își devora existența. Eu eram serios, vorbeam puțin, încercam să fiu precis și obiectiv. Desigur că-i plăcea să-și confrunte exaltările, halucinațiile cu acest calm, cu aceste scrupule lente pe care știa și el să le

aibă. În cele din urmă cădeam uşor de acord. Era de o mare cultură, pe care şi-o făcuse singur, manifesta interes pentru tehnicile rare şi pentru problemele cele mai acute ale picturii. Îi plăceau marii desenatori, gravorii: Bosch, Grünewald, Dürer. Instinctul său, care-l ajuta să depăşească tot ce-l înconjura, îi dădea putinţa să identifice tot ce era mai valabil dincolo de el şi într-acolo arta lui începea să se orienteze în mod inconştient. Se entuziasmase pentru marele tablou al lui Balthus, *Strada,* expus la Galeria Pierre, pentru monumentalele figuri negre ale lui Tal Coat şi pentru sculpturile lui Giacometti, care devin prietenii săi.

Dacă în curînd avea să arate o înclinaţie firească pentru fantastic şi tragic, nu o face ca suprarealiştii vremii, care creau insolitul prin asocierea voluntară a unor elemente eteroclite. S-ar zice că lui, dimpotrivă, îi devin familiari, treptat, monştrii care-i bîntuie imaginaţia şi pe care-i integrează universului său cotidian. Ei iau loc, în chip firesc, în cadrul sever şi rigid al atelierului său, în faţa orizontului ritmat al acoperişurilor ce abia se zăresc printre movilele casei, măsuţa pe rotile, masa stil Empire, pe care păsări împăiate şi instrumente ciudate stau alături de farfurii, de sosiere şi de hîrtii. E o lume întreagă, a lui, care se creează şi se articulează astfel şi a cărei semnificaţie va încerca apoi s-o desprindă.

Scenelor învălmăşite le-au urmat alegoriile cele mai transparente despre eşecuri, nenorociri, tristeţi, care sînt preţul oricărei aventuri în desfăşurare. Pe de o parte, apar mari figuri statice, meditative, zdrobite de nu se ştie ce ameninţare. Pe de alta, Gruber, care compusese minunate peisaje în decorul scenelor sale imaginare, descoperă prin dialogul cu natura, şi mai ales cu furtunile oceanului, sumbre şi impresionante prevestiri. Nu-i va mai rămîne decît să dea o existenţă concretă forţelor îngrijorătoare ce se transformă în vrăjitoare, ursitoare, himere. Dacă ţin să evoc în mod special această parte a operei lui Gruber, care precede al doilea război (şi se va mai prelungi pînă în 1942—43) şi care trebuie să fie pusă în legătură cu opera de atunci a lui Tal Coat din perioada *Masacrelor*, o fac nu pentru a mă apleca duios asupra unei perioade a tinereţii mele de care rămîn legat, ci pentru că aş vrea să

se facă dreptate unui moment din istoria artei contemporane din care nu se reține altceva decît momentul hotărîtor *Guernica* fără a se vedea întreg contextul și care este de o importanță capitală pentru ceea ce am cunoscut mai tîrziu. Conform unei teorii la care Elie Faure ținea foarte mult, marile generații de creatori sînt concepute în frămîntările sociale și înfloresc exact cu 20—30 de ani mai tîrziu. Fără a face calcule atît de precise, putem constata că mișcările cele mai importante ale artei moderne au apărut exact înaintea marilor conflicte. Perioadele precedînd războaiele din vremea noastră nu sînt ceea ce unele imagini ieftine ar putea face să se creadă. Perioadele de extremă încordare, înainte ca o lume să sară în țăndări, coincid cu teatrul unor intense căutări. Cubismului i s-a făcut dreptate. Perioada care a precedat războiul a fost desigur mai amenințătoare și mai sumbră, străbătută de semne sinistre, prevestitoare de dezastre. Asistăm la dislocarea rapidă de grupuri abia formate, la exasperarea căutărilor individuale. Tinerii pictori sînt o dată mai mult „blestemați", excluși dintr-o lume sufocată de crizele economice și politice și care se lasă în voia destinului orb. Ei sînt totuși singurii care reacționează, care se întîlnesc în jurul esențialului: presimțind rupturile și compensînd dinainte distrugerile, ei aduc elementele unei viziuni noi. Se revoltă împotriva artei care place, împotriva facilității, a gratuitului; repudiază compromisurile picturale și afirmă totodată un fel de puritate și o voință de expresie. Observăm în operele lor ecourile singurătăților sfîșietoare și, curînd, tumulturile unei lumi care refuză să se lase condamnată, vestirea, în învălmășeala tragică a masacrelor și a distrugerilor, a unor nașteri și legături noi.

Războiul ne despărțise, pe Francis și pe mine (el în Franța, eu în afara Franței) dar cînd ne-am regăsit, în toamna lui 1944, ne-am simțit și mai aproape unul de altul. El trăise, pictase. Fidelitatea lui față de idealul său comunist și vocația lui se întăriseră. Condițiile de trai din timpul ocupației îi agravaseră starea sănătății. Dar în bucuria, în febra Eliberării, nu se gîndea decît la tot ce avea în sfîrșit să se realizeze, la muncă, la acțiune; nimeni nu-i lua boala în serios, nici chiar el. În cursul acelor ani se refugiase adesea, ca să picteze, în

pădurea Fontainebleau, mai puţin în desişurile înalte, mai mult în satele periferice, în luminişurile unde cerul pătrunde în natura vegetală, apoi, după căsătorie, la Thomery. Aceste şederi şi treceri prin Morvan şi Auvergne (începuse să fie trimis la munte, pentru a-şi îngriji sănătatea), i-au lărgit, i-au purificat sentimentul naturii. Din notaţii şi din amintiri construieşte mari peisaje despuiate, în afara timpului. Revoluţia lui e acum cu totul interioară. Este unul dintre cei mai marcanţi pictori tineri la Salonul din Mai, căutarea sa nu seamănă cu vreo alta (ea va fi reluată atunci cînd Giacometti va trece din domeniul sculpturii la desen şi la pictură). Nu visează decît la o artă cu rază de acţiune universală, cu mesaj social, fără a cădea însă în iluzia că noile tehnici murale, tapiseria, pictura cu materiale noi vor fi mai eficiente; totuşi, opera lui devine din ce în ce mai greu de pătruns.

Am pregătit împreună singura lui expoziţie personală, la Galeria Roux Henschel în 1945, unde picturile sale erau prezentate alături de sculpturile prietenului său Auricoste. Le-am scris prefaţa. Gruber a ales în cele din urmă doar 15 pînze, dar de o calitate excepţională prin seninătate şi puritate: *Iov,* pictat în ultimele luni ale ocupaţiei şi care a căpătat la Eliberare valoarea unui manifest, marele *Portret al soţiei (sale) pe divan,* care se află azi la Muzeul de Artă Modernă, nişte *Ateliere, Nudul de bărbat,* mari *Peisaje, Nudul cu caraco*[1] *roşu,* capodoperele sale. Boala se agravează; iese uneori doar pentru a cina într-un mic restaurant din Rue de Bourgogne, al cărui patron îi acceptă tablourile cele mai stranii şi le colecţionează în mansardă. Acolo, sau dimineaţa la atelier, ne întîlneam, un grup de prieteni, mereu aceiaşi, şi Gruber relua uneori lungile monologe din tinereţea lui. Însă din fiecare plecare, la ţară sau la munte pentru a-şi recîştiga puterile care-l părăseau, se întoarce mai slăbit, mai epuizat. Îi slujea aceasta oare, măcar la înnoirea temelor? Nicidecum, deoarece îşi şi purificase dinlăuntru toate elementele pe care le poseda şi care sînt pentru totdeauna ale lui. Dar replierea în sine însuşi, acest soi de fixitate, izola-

1 *Caraco* — bluză ţărănească, lungă şi dreaptă, încheiată în faţă cu nasturi (n. tr.)

rea lui Gruber, detaşarea lui absolută faţă de orice contingenţă modernă sau socială, acea stare de spirit sălbatică ce-l determină să înlăture prieteniile superficiale fac ca situaţia lui materială să fie din ce în ce mai precară. Amatorii nu sînt prea numeroşi. Moartea subită a lui Pierre Colle, negustorul lui de atunci, îl lipseşte de un prieten sigur. Succesorii acestuia nu se gîndesc decît la profituri facile şi se interesează prea puţin de o operă ce devine din ce în ce mai rară, preţioasă, şi dificilă.

Prietenii se străduiesc să-l ajute, adesea împotriva voinţei lui. Prin acţiunea eficientă a lui Raymond Cogniat, Muzeul Naţional de Artă Modernă achiziţionează o pînză esenţială, acel *Portret pe divan,* pe care l-am citat; Juriul Premiului Naţional îl distinge în unanimitate. Dar e prea tîrziu; Gruber nu se mai gîndeşte decît să distrugă din opera lui ceea ce îi lasă oarecari îndoieli, temerea că n-ar fi perfect realizat. Astfel, de pildă, pînza distinsă cu Premiul Naţional, pe care Muzeul din Saint-Étienne promisese s-o achiziţioneze, dispare ca şi atîtea altele, chiar mai vechi, cum ar fi admirabilul portret al mamei sale, pe care-l păstra din tinereţe. Şi ce să mai spunem de fragilele eboşe pe care le vedeam, aproape perfecte, în atelierul lui, şi care în dimineaţa următoare erau distruse. Într-o scrisoare din acea vreme citesc aceste cuvinte: „Îmi merge mai prost, am distrus micul *Nud cu flori şi cîine,* precum şi un *Peisaj* pe care tocmai îl terminasem. Într-o bună zi am să-mi dau foc mie însumi. Prea e grea pictura". Şi totuşi pictura e mereu singurul lui gînd, opiumul său, ultima sa forţă.

Gruber a murit într-o dimineaţă de iarnă, în 1948, la spitalul Boucicaut. Totul s-a petrecut foarte repede, nu ne venea să credem. Atunci am început să regretăm că nu am ascultat mai bine, că nu am cules mesajul lui, formulat în cuvinte aparent familiare şi ale cărui rezonanţe adînci ar fi putut fi intuite. Mă gîndesc la discuţiile noastre din acele ultime luni, atît de vii, de generoase, atît de pline de idei, de consideraţii originale, din care n-a rămas nimic. Regret această pudoare care face să ne repugne a nota dintr-o conversaţie indicaţii preţioase ce ne par strălucitoare şi despre care ştim totuşi că ni se vor şterge inexorabil din memorie

peste cîteva ceasuri. O dată totuşi am notat o convorbire pentru revista *Arts,* atunci cînd Gruber a primit Premiul Naţional, dar în fond e o decepţie în plus, căci n-am putut reda tonul celor auzite. Poate că e mai bine aşa, că vorbele se şterg şi cu ele tot ce este accesoriu şi inutil, mai ales cînd rămîn operele în care pictorul a pus cu adevărat tot ce avea mai bun, şi care nu-l vor trăda.

Din ele se degajă o arhitectură generală ce se regăseşte în fiecare din tablourile lui, cu acea preocupare de rigoare în trăsătură, care rămîne totuşi mereu fremătîndă, cu acea voinţă de a ordona şi a disciplina culoarea, totuşi nuanţată şi mătăsoasă ca un penaj. În operele pe care le-a realizat în ultimele luni ale vieţii sale, el a trecut prin toate stadiile despuierii şi depăşirii de sine. În măsura în care trupul lui trebuia să se apere de boala care-l rodea, arta lui se dezbăra de tot ce mai putea fi morbid şi halucinat în ea. Ultimele tablouri realizează astfel o puritate care anunţă suprema împlinire. Sînt nuduri în interioare, forme admirabile de acuitate şi de precizie, prinse într-o lume închisă, sufocantă, redusă la pînze roşii, la pereţii sau pardoselile cenuşii de atelier şi, pe de altă parte, mari pînze compuse pe înălţime inspirate de mişcarea copacilor, a nudurilor juvenile şi elansate în mijlocul unor păduri închipuite, reduse la arhitectura pură a primăverii. Artistul nu este obsedat de figura sau de trupul cutărei sau cutărei femei, dar în acest trup sau în această figură el îşi închide pentru totdeauna gîndurile; nu amintirea cutărui sau cutărui peisaj, ci vraja înnoirilor primăverii, înflorirea a ceea ce reîncepe şi va reîncepe mereu. Slujite de admirabilul desen al lui Gruber, aceste pînze sînt pictate cu gingăşii de nuanţe şi reflexe de lumini extraordinare. În nuditatea lor, ele aduc lumii noastre de iraţionalitate şi disperare un mesaj de încredere şi de lumină.

GROMAIRE

Marcel Gromaire, născut la 1892, la Noyelles-sur-Sambre, face parte din neamul francezilor din nord, care au sculptat portalurile catedralelor gotice. Arta lui se deosebește de expresionismul flamand prin construcția ei riguroasă, ordinea, vigoarea ei fără exces. Dacă pictează țărani, muncitori, soldați, pescari, n-o face într-un spirit naturalist, ci pentru a-i reprezenta ca figuri simbolice ale unei meserii, ale unei funcții sociale.

Intervievat la radiodifuziunea franceză, Gromaire își preciza poziția astfel: „Expresionismul modern nu se concepe fără un gust adesea morbid al deformării. El neagă stilul în profitul stilizării instinctive. Cele mai bune tablouri expresioniste sînt strigăte disperate... Personal, dorințele mele merg înspre partea opusă. Deformarea îmi pare a fi o deviere de la experiența cotidiană... Deformării eu îi opun afirmarea".

Iată de ce, refuzînd să „denatureze" natura și omul care se mulează după ea, temîndu-se de haos, Gromaire se străduiește ca în clocotul vieții să perceapă dominantele. Le traduce în imagini limpezi și puternice, care nu sînt invenții iluzorii, ci lente deducții ale spiritului său. Reacționează cu vigoare împotriva tentației de mărunțire care se oferă sensibilității contemporane și o duce, de altfel, la curioase descoperiri; dar, pentru Gromaire, n-ar putea fi artă care să nu implice o sinteză; căutarea sa este aceea a totalității.

Este evident, desigur, că o asemenea experiență nu se poate face decît în reculegerea conștiinței și în lenta

explorare a mijloacelor oferite de pictură. Gromaire, care frecventează atelierele din Montparnasse începînd din 1911, s-a format el însuşi în marginea tuturor grupurilor şi n-a fost sensibil decît la exemplele maeştrilor care răspundeau naturii sale profunde: Cézanne şi Seurat. Arta lui s-a dezvoltat după războiul cel mare în afara exaltărilor şi modelor, după o progresie raţionată, servită de unealta minunată a unei tehnici mereu mai sigure. Pînă şi în elaborarea culorilor sale, care sînt cu adevărat materii animate de spirit, Gromaire şi-a făurit un instrument pe măsura gîndirii sale; înţelegem astfel cum de a exercitat, timp de ani îndelungaţi o atît de mare influenţă asupra tinerilor pictori care i-au fost elevi la Şcoala de arte decorative.

Puţini pictori au împins atît de departe căutarea substanţelor solide şi profunde. Figurile par tăiate în lemn. Copacii săi au o înfăţişare de coloane sau de stînci, şi, cînd descoperă alinierile bretone de la Carnac, recunoaşte natura aşa cum o fasonează el însuşi.

Gromaire este şi un poet, un creator care transformă tot ceea ce atinge. Cînd pictează străfulgerarea norilor, razele ce străbat pădurea, soarele care scînteiază pe olanele acoperişurilor, el face palpabilă lumina şi dă chiar aerului o consistenţă irizată.

GUTTUSO

După o teorie la care Elie Faure ţinea mult, marile generaţii de creatori sînt plămădite în timpul tulburărilor sociale, şi înfloresc cu cîţiva ani mai tîrziu. Putem observa că mişcările cele mai însemnate ale artei moderne au apărut în preziua marilor conflicte care au zguduit lumea, şi că au înflorit la scurt timp după aceea. Perioadele antebelice nu sînt ceea ce unele imagini facile caută să sugereze. Epoci de mare tensiune dinaintea exploziei unei lumi, ele sînt teatrul unor căutări intense. Epoca ce a precedat primul război mondial a fost poate cea mai ameninţătoare şi cea mai sumbră. Tinerii apar încă o dată ca o generaţie blestemată, sînt excluşi dintr-o lume subminată de crizele economice, şi care se lasă pradă unui destin orb. Şi totuşi numai ei reacţionează şi nu pierd din vedere esenţialul. Presimţind ruptura care avea să se producă şi anticipînd distrugerile, ei aduc elementele unei viziuni noi. Se revoltă contra facilităţii şi gratuităţii şi resping manierismul pictural. Vor să acţioneze, să fie utili, să se facă înţeleşi de toată lumea. În privinţa aceasta, opera lui Guttuso este exemplară. Temperament violent, care crede ceea ce vede, el ignoră speculaţiile estetice şi înţelege viaţa ca un om de acţiune. Nu dispreţuieşte aluziile, ci dimpotrivă se slujeşte de ele pentru a crea alegorii impresionante. Redă marilor momente ale suferinţei umane întreaga lor actualitate, fără a exclude simbolurile religioase. Exprimă o pasiune violentă pentru viaţă, sublimînd obsesiile.

În Italia, arta lui a generat o adevărată renaştere a conştiinţelor. După umilinţa fascistă şi în faţa ruinelor materiale şi morale trebuia cu orice preţ un nou contact cu lucrurile, chiar şi cu cele mai umile, pentru a redescoperi adevărata lor valoare. Trebuiau redescoperite sentimentele autentice, pentru a dovedi că omul, după atîtea avataruri era capabil încă de reacţii sănătoase şi generoase, şi că-şi putea auzi inima bătînd pentru o cauză justă. Trebuia dovedit că omul există încă. Un limbaj în raport direct cu natura putea favoriza cristalizarea conştiinţei colective.

Guttuso a ştiut întotdeauna să cuprindă în viziunea lui evenimentele pasiunii sale interioare. Individul este privit cu atenţie. Şi mai ales femeia, simbol al actelor esenţiale ale vieţii.

ANDRÉ MARCHAND

În preajma vîrstei de cincizeci de ani, André Marchand a vrut să facă un bilanţ al operei sale. Violentă, pasionată, reţinută şi tainică totodată, opera lui a suscitat o bruscă admiraţie fără rezerve, dar adesea şi opoziţii brutale, judecăţi sumare; o operă îndrăgită, fiindcă e întotdeauna directă şi sinceră, dar al cărei substrat poetic şi intim rămîne de obicei mai puţin cunoscut. Multe din căutările lui din aceşti treizeci de ani, şi nu numai din cei de debut, au rămas ascunse şi aspectele lor foarte diverse nu fuseseră niciodată confruntate; expoziţia deosebit de importantă de la Galeria Charpentier permite o apreciere mai exactă a calităţilor pictorului şi a operelor sale.
André Marchand, născut la 10 februarie 1907 la Aix-en-Provence, s-a format în climatul mediteranean a cărui prelungire a găsit-o în sudul algerian, unde deşertul exaltă prezenţa individuală a omului. Interesat deopotrivă de substanţele minerale şi vegetale, Marchand s-a îndreptat însă şi spre atmosfera opacă a pădurii, la Fontainebleau şi în Bourgogne. Aici a descoperit secretul germinaţiei şi al înnoirilor. Iar fuziunea dintre aceste elemente i s-a revelat în mlaştinile din Camargue şi în ultimele sale încercări de a pătrunde tainele mării. Opera lui Marchand nu există decît în comuniune totală cu natura. El nu e orăşeanul care se duce la cîmp, ori pictorul care-şi instalează şevaletul în faţa motivului; Marchand ia parte la viaţa ocultă a lumii exterioare şi pictează în funcţie de această viaţă. „Am observat, îmi scria el în 1947, că tot ce e pămîntesc, cu ade-

vărat pămîntesc, făcut pe măsura pămîntească, este de fapt singurul izvor, fie că e vorba de un chip omenesc, de un copac, de o stîncă... Sînt pe alocuri, în obiectul cercetat resurse imense, posibilităţi nesfîrşite. Poate că plecînd de aci vom putea ajunge la semnificaţia pură pe care o aflăm dincolo de obiect."
Această comuniune nu rezultă numai din viziunea artistului; toate simţurile participă la realizarea ei. Marchand simte că arborele, piatra, îl privesc, îi vorbesc. „Pe plajele pustii, zile întregi nu fac altceva decît să ascult nemişcat ce spun elementele. Apoi văd. În lenta mea plimbare pe pămînt, încă din copilărie, mai întîi mi-a plăcut să ascult." Mi-l închipui culcat pe pămînt şi ascuns în stuf ca să observe viaţa păsărilor, aplecat pe marginea stîncilor ca să asculte respiraţia mării. În faţa pînzei îi revin în memorie ecourile limbajului auzit de demult.
Mirosul, pipăitul nu-s cele mai neînsemnate mijloace de percepţie. Marchand aşteaptă clipa în care sunetul, aburul, ecourile se exaltă în despuiere şi linişte la ora amiezii, ori sub clar de lună. Ce este banal devine atunci misterios; obiectele adormite sînt grele de vrajă şi de fantastic. Dialogul cu elementele permite pictorului să proiecteze pe pînză ceea ce rămîne invizibil şi să scoată la iveală lucruri ce scapă înţelegerii noastre. Şi-a făurit o tehnică fidel adaptată la evoluţia gîndirii lui. Iniţial, acuarelele aproape monocrome, refuzînd facilitatea culorii, corespund unei abordări timide a naturii. Curînd materia devine netedă şi aproape îngheţată; personajele trăiesc în densitate şi nemişcare. *Păstorii, Pescarii, Logodnicii, Fata şi paraliticul* încarnează arhetipuri insolite.
Faţă de aceste fiinţe din care viaţa pare să fi dispărut, obiectele neînsufleţite scapă încetul cu încetul de imobilitatea lor.

Pietrele, copacii trăiesc metamorfoze neaşteptate, soarele nu mai e un simplu ghem de foc, ci aruncă flăcări negre; noaptea oferă în negativ inepuizabile şi gigantice peisaje.

Devenit stăpîn al unei naturi greu de stăpînit, Marchand e disponibil pentru impresii mai afective. În 1942 e sedus de materia palpabilă, untoasă, a peisajelor din
 Bourgogne: pămînturi grase, verdeaţă densă, ferme stră-

lucitoare ce se reflectă în iazuri şi ape moarte. Acolo nu mai e nevoie de inventivitate, ci de capacitatea de a cuprinde ca sub un email de reflexe bogăţia materiilor în descompunere, a muşchilor, a scoarţelor de copac şi tentelor profunde de umezeală. În aceste peisaje fără cer, ochiul se obişnuieşte treptat cu întunericul, deosebeşte nuanţele, înregistrează contrastele. O dată, dintr-un trunchi ţîşneşte o cruce; ramurile sînt ca o coroană de spini: Marchand identifică în acestea o *Răstignire.*

În marile compoziţii executate în 1943—1945 (*Astarté, Pàrcele, Dejun, Jocuri de vară)*, culoarea izbucneşte în fanfare sumbre. Pentru Marchand ea este expresia gravă a unui anume grad de intensitate ori de violenţă. Căci lumina nu vine dintr-o sursă exterioară, capabilă să altereze sau să preamărească formele, ea este un atribut al obiectului, provine din interiorul oricărui material terestru, al oricărui corp şi este un mijloc de a-l caracteriza. Pentru a exprima acest soi de iradiere Marchand pune adesea o culoare închisă ori caldă lîngă una luminoasă sau rece, astfel că prima apare ca într-un halou ce o exaltă.

Marchand se bizuie pe un desen de o admirabilă siguranţă, în stare să evoce adîncimea şi masa printr-o reţea de linii, şi să rezume într-o singură trăsătură diversele aspecte şi mişcările virtuale ale subiectului.

Limpezimea liniei, lipsită de orice crispare, culoarea devenită aeriană şi transparentă, sidefată, cu raporturi rafinate de mov, roz şi verde — acestea sînt mijloacele puse în valoare de compoziţiile mai recente: evocările de oraşe. Chiar şi sub lumina nocturnă, puritatea construcţiei capătă o densitate orbitoare, iar poezia temei un accent sfîşietor.

Aşa cum arabescurile din *Nuduri în pădure* însoţeau formele naturale ce le învăluiau, tot aşa viaţa izbucneşte din mlaştinile din Camargue şi din bălăriile încîlcite din care păsările îşi iau zborul. Pe fondul roşu, enorm, al soarelui la asfinţit se profilează păsări, ori animalul fabulos — taurul divin al vechilor culturi.

Şi iată că în faţa mării, pe care o consideră tot un animal necunoscut, pictorul se înclină ca asupra unui nou mister, reuşind să capteze prin linie şi culoare mişcarea unei inimi — respiraţia marină.

UNITATEA LUI TAL COAT

Aş vrea să i se recunoască operei lui Tal Coat, în care cred de mult, o unitate ce pare în general prea puţin cunoscută. Această operă nu e niciodată rezultatul întîmplării sau al vreunui fel de creaţie spontană, cum se scrie uneori acceptîndu-se ultimele sale transformări pentru a se respinge mai uşor altele, ca şi cînd pictorul n-ar fi devenit el însuşi decît începînd de la un anumit grad de evoluţie. Unitatea lui înseamnă, la polul opus uniformităţii, întîlnirea unor axe esenţiale, conjuncţie de deschideri mereu noi, permanenţe ale unor demersuri exploratoare. Puţini pictori contemporani au trăit atît de plenar în lumea lor de creaţie prezentă şi de gestaţie, rezultînd din idei mereu înnoite ca şi din angajarea vieţii întregi. Această lume reflectă spiritul vremii şi problemele ei concrete într-o formă despuiată, aproape absentă, inaccesibilă şi derutantă. Pentru că îşi desfăşoară ideea pînă la capăt, evoluţia lui este atît de completă, de totală, încît pînă şi prietenii sau admiratorii săi cei mai fideli rămîn derutaţi în faţa unor transformări atît de absolute. Şi totuşi Tal Coat nu s-a renegat niciodată. El priveşte în urmă cu o detaşare sinceră şi obiectivă, găsind adesea un sens premonitoriu şi nevăzînd decît stadiile diferite ale unei dezvoltări continue.

La începuturile sale, în Montparnasse-ul de după război, încă de pe atunci ameninţat de criză, pictează în spiritul unui expresionism sensibil în care trăsăturile sînt accentuate, nu din teamă de ridicol, ci pentru a realiza o

ciudățenie a formelor pline de poezie și umor; fiecare figură, învăluită într-o penumbră colorată, participă la tonul general.

Pe la 1930, volumele se accentuează. Masele sumbre își detașează negrul profund pe fonduri gălbui sau cenușii. Universul e scăldat într-o atmosferă rarefiată, exprimînd altceva decît contrastele brutale la care recurg, în acel moment, pictorii „Forțelor noi"; pictează cu glazuri și transparențe în care palpită o viață interioară. Curînd apare reversul peisajului și al creaturilor; natura își descoperă rețeaua vitală în culori acre și acide; fețele jupuite nu mai sînt decît vene roșii, riduri de sînge, nervi acuți; linia frîntă caută nu aproximația, ci descompunerea substanțelor, creează o zonă de intensitate în jurul personajului reprezentat, o aură de forțe. Umbra nu mai există, nu există decît variațiile ei de culoare cu dominantă roșie și verde, ca niște săbii și blănuri ce încadrează unele chipuri picante și agresive. Aceste ecroșeuri sînt victimele desemnate pentru masacrele timpului. În 1936, războiul din Spania anunță sacrificii apocaliptice. Natura însăși e violentată. Aparența fiind smulsă, masele de vegetație devin o încîlceală de trunchiuri și de ramuri ciopîrțite în care lumina tragediei se agață de fiecare parcelă. Pădurile aproape monocrome, în care nimic nu se detașează și unde totul mișcă, colcăie de orori; în pînzele ulterioare se disting corpuri mutilate, însîngerate, sfîșietoare în goliciunea lor. Mîinile sînt cioturi care intră în guri pentru a le reține strigătele, sau acoperă ochii ca să-i împiedice să vadă. Brațele, picioarele dispersate ca un coral fragil, au rezistat totuși la distrugerea fierului și focului. De asemenea la poalele unui munte, un grup de bărbați și femei apare ca un mic rug; pierdut în imensitatea naturii, făcut parcă din aceeași materie friabilă, el rămîne totuși indestructibil în afirmația sa de revoltă. Aceste opere atît de puțin cunoscute sînt printre creațiile cele mai extraordinare ale anilor 1936—1940.

După război am regăsit pictura lui Tal Coat — o artă ce nu rămîne niciodată la suprafață și care e în contact cu interiorul lucrurilor — făcută din largi accente, colorate, conferind un fel de maiestate celor mai umile teme. Există o evidență în vastele sale naturi moarte

foarte larg desenate, cu struguri și sîmburi uriași, pepeni și fructe opulente, în care pictorul utilizează rezervele pînzei abia vopsite pentru a crea transparențe și reflexe între mase; pictorul desenează din culoare. De altfel, nicicînd termenul de natură moartă n-a părut mai impropriu: obiectele cel mai solid construite în spațiu sînt transparente ca niște colivii.

De aici se face mai ușor trecerea la o altă transparență, mai propice mișcării și ritmurilor: apa. Tal Coat pictează acvariumuri, vîrtejuri acvatice, hora peștilor, forme ce nu se opresc niciodată, ci lasă doar urma unei treceri ce se frînge, în alunecări insesizabile, percepute totuși și puse în evidență de penelul pictorului. Lumina se dizolvă ca într-un văl de praf, dar indicația mișcării devine imperioasă și puternică chiar și în clipa cea mai aluzivă. Tal Coat se hotărăște să aplice la solide aceste căutări ce par să se adapteze atît de intim elementelor fluide. Lemnul, pietrele, rădăcinile, scoarțele, el le supune analizei celei mai amănunțite, adunînd tot ce este nod, relief, tot ce rezistă, se naște, durează. La fel, atunci cînd contemplă priveliștea muntelui Sainte Victoire du Chateau Noir de lîngă Aix, unde stă vreme îndelungată, el vede marile axe dominante ale peisajului nu în profilul muntelui desenat spre cer, ci în cuta adîncă ce marchează trecerea apelor, străvechiul drum al elementelor și al oamenilor, manifestînd o ordine mai ineluctabilă și mai dreaptă decît cea aparentă. Fiecărui loc el îi smulge secretele sale, colecționează pietre cioplite, evocatoare ale gesturilor ancestrale ale umanității.

Acolo unde Cézanne a vrut să stabilească identitatea între formele umane și cele ale naturii (femeile la scăldat prelungesc mișcarea copacilor), Tal Coat caută raporturi mai tainice și mai îndepărtate. În relief, încîlceala dîrelor săpate de apă și de vînt, de trecerea omului, tăcută și furișă, nu se șterge cu totul, așa cum fiecare picătură de apă lasă propria ei urmă. Astfel, prezentul e întotdeauna mișcător, purtînd semnele imperceptibile ale trecutului care-i anunță devenirea.

Trăsătura care trebuie să sugereze atîtea lucruri nu poate fi un banal traseu arbitrar simbolizînd ceea ce se vede; dar încărcată de atîtea mișcări obscure, ea devine o plajă nestatornică pe care se înscriu și cele mai mici intenții

ale creatorului. Este largă, apăsată ca urmele de paşi ce se succed, imprimînd pe pielea pămîntului băltoace roşii, pete negre, plăci verzi. Grilajul acesta, despre care s-ar putea crede că e la fel de indescifrabil ca şi capcanele vrăjite puse în faţa animalelor din preistorie, nu e decît racursiul extrem al naturii şi al vieţii.

MUSIC

Cu prilejul marii expoziţii *Arta şi Rezistenţa,* organizată la Muzeul civic din Bologna în 1965, au putut fi văzute multe opere remarcabile inspirate de evenimentele războiului şi de ocupaţie, opere simbolice, răzbunătoare, exprimînd protestul artistului şi responsabilităţile politice şi morale pe care artistul a vrut şi a putut să le asume. Mult mai rare erau mărturiile directe ale timpului trăit, fie pentru că oamenii au dispărut, fie pentru că s-au aflat în imposibilitatea de a-şi exprima sau de a transmite mesajul. Printre documentele cele mai preţioase nu erau, fără îndoială, altele mai emoţionante ca desenele lui Music din lagărul de concentrare de la Dachau în care a fost închis timp de un an. Umile foi, cu schiţe făcute în secret, care au scăpat de toate controalele şi toate percheziţiile, transmise ca prin miracol, din această lume infernală, de neînţeles pentru noi, adesea dezvăluită în adevărul ei crud.

Au trecut ani de atunci. Abia în ultima vreme însă Music s-a hotărît să-şi reia notaţiile pentru a da o formă corespunzătoare semnificaţiei lor, o formă definită. Aceste viziuni, care nu l-au părăsit niciodată, dar pe care a preferat să le păstreze în adîncul inimii, îi reapăreau dintr-o dată la o scară extraordinară. Nu le mai putea păstra în secret, ele îi invadau întreaga operă, îndepărtau orice referinţă la alte teme, făceau derizorie şi minoră orice altă sursă de inspiraţie. Dar, odată cu această transpunere picturală, ele căpătau o formulare care le făcea şi mai semnificative, dîndu-le totodată o ciudată putere de seducţie. Music e un pictor împlinit, stăpîn pe o chimie colorată, deosebit de subtilă şi de bogată, care amplifică puterea comunicării.

Astfel a căpătat formă această lungă meditație pe tema morții, și această formă este unică și de neuitat. Temă veche, care în evocarea martirilor, a războaielor civile sau naționale a permis întotdeauna adevăraților artiști, de la primitivi și pînă la Goya sau Picasso, să descopere și în cele mai groaznice orori și distrugeri, accente înălțătoare.

Supliciile legendei aurite au hrănit cu rafinamentele lor atroce și poetice generații întregi de pictori flamanzi plini de aplicație și impasibili.

Demersul lui Music e altul, în sensul că el nu exprimă un protest, că nu e o revoltă. Și aceasta deși artistul a trăit el însuși ceea ce descrie, a parcurs toate ciclurile acestui infern, condus, susținut numai de propriul său curaj. Sub penelul lui, astăzi temele cele mai penibile păstrează totuși o reținere, un fel de puritate, tabloul vorbește despre artist, dar niciodată în termeni teatrali sau literari. Exprimă suferința și într-un fel o răscumpără. Chiar Goya se simțise dator să scrie sub unele dintre gravurile sale cele mai atroce: „am văzut asta". Music a supraviețuit celor văzute. Și prin magia picturii formele tragice pe care le evocă se transformă în flori stranii. Osatura revelată de chipuri, cavitățile orbitelor și grimasa gurii sînt pline de umbre sensibile. Moartea, care nici ea nu este descrisă din afară, ci văzută dintr-o perspectivă de intimitate, aduce un sentiment de atracție neliniștitoare. Trupurile umane descărcate capătă, în degradarea lor, dimensiuni extraordinare. Sînt apariții care vorbesc un limbaj de o elocvență directă. Pe fondurile de un negru profund, esențial, joacă o gamă întreagă de nuanțe colorate, de rozuri și albastruri subtile, de roșuri tulburătoare. E și aceasta o dovadă că arta e viața.

La *Galerie de France* au fost reunite toate piesele acestei teribile mărturii în cadrul unei expoziții admirabile. Mai multe muzee și-au exprimat dorința de a relua această expoziție, și primul dintre ele a fost Noua Pinacotecă din München, condusă de Erich Steingräber. Astfel au putut fi văzute, la cîțiva kilometri de Dachau, operele inspirate de ceea ce s-a petrecut acolo. Un public tăcut și atent, compus în mare parte din tineri născuți în acele timpuri îngrozitoare, defila în fața pînzelor lui, care căpătau dimensiuni dincolo de timp, în universalitate.

BORES

O pînză de Bores reprezintă un punct de remarcabil echilibru: arhitectura care îi susţine toate părţile componente rămîne invizibilă; culoarea atinge maxima ei intensitate, dar rămîne în limitele unei discreţii exemplare. Acordul atît de preţios, realizat între creaţia plastică şi senzaţia vizuală conferă formelor elaborate de pictor o viaţă complexă. În naturi moarte, scene de interior, de exterior, elementele sînt deopotrivă captate în proiecţie cu spaţiul înconjurător, pe care îl animă.

O întrepătrundere neaşteptată se produce între lumile astfel definite. Lumina şi atmosfera devin o transparenţă diafană şi pestriţă, ce îngăduie mişcarea din profunzime spre suprafaţă, şi crearea unei potrivite ierarhii. Căci întotdeauna există un punct al accentului principal care condiţionează etajarea şi perspectiva internă a obiectelor adunate şi dă spectatorului cheia tabloului. Acest centru nervos al operei, existînd în afara oricărui sistem, dincolo de orice înlănţuire logică, Bores ştie prin excelenţă să-l marcheze fără a se opri la reprezentările literale şi fără a stînjeni armonia superioară a ansamblului.

Aceasta e posibil pentru că el asociază cunoaşterii mentale a obiectului sub toate aspectele şi în evoluţia formelor sale — moştenire a cubismului — o mare ştiinţă a mijloacelor fizice ale picturii. Ştie să confere realităţii celei mai umile o sobră strălucire. Arta lui, făcută din nuanţe inspirate, din armonii rare, ascultă de o ordine misterioasă şi creează sugestii autoritare.

Construcţia abia marcată, de o rigoare delicată, cu densităţi transparente, se interpune între spectator şi suprafaţă. Fără a-şi afirma vreodată prezenţa, Bores îşi impune dominaţia asupra subiectului. Uneori tabloul e scăldat de o penumbră colorată, în stare să evoce drama, noaptea ori intimitatea serii. Figurile se desprind în profiluri luminoase, supuse unor distorsiuni ciudate, sau obiectele dau impresia că se alungesc, chemate parcă de lumină. Cerul e un nor apăsător, iar figurile, văzute de sus în jos, sînt deodată răsturnate şi cufundate într-o lumină lunară. Astfel, pe marginea celor mai familiare teme se stabilesc raporturi noi, neformulate încă, un întreg joc de planuri şi linii prin care pictorul ne împărtăşeşte uimirea lui tăcută în faţa universului.

ROGER CHASTEL

Roger Chastel s-a născut la Paris, în 1897. Abia apucase să frecventeze Şcoala de belle-arte şi mai ales academiile particulare Ranson şi Jullian, cînd e nevoit să plece pe front. Mobilizat în artilerie din 1916 pînă în 1919, trebuie să se reintegreze la întoarcere, după această ruptură profundă, în viaţa cotidiană; ca şi atîţi alţi mari artişti, la începuturile lor, el practică în ziarele şi revistele epocii desenul de modă şi caricatura, fiind încurajat de Sem. Dar vocaţia lui e pictura, şi începînd din 1925 i se consacră în întregime în ciuda tuturor dificultăţilor. Expune la Salonul de la Tuileries şi la Supraindependenţi. Se împrieteneşte cu Paul Guillaume şi cu Jeanne Castel, în a cărei galerie expune în 1930.

Plină de farmec şi de subtilitate, cu o tehnică nuanţată şi sensibilă, pictura lui Chastel este foarte de timpuriu recunoscută, pe planul criticii mai ales (criza economică se apropie). În 1932 primeşte Marele Premiu Naţional de Pictură, apoi e invitat să-l suplinească pe Bonnard la decorarea Palatului Societăţii Naţiunilor, alături de Vuillard, Roussel şi Maurice Denis. Chastel pictează o vastă alegorie a păcii. Deşi e în stare să elaboreze mari compoziţii, alături de maeştri renumiţi, preferă totuşi să-şi dezvolte opera pe marginea unor teme familiare: figuri intime, interioare, ferestre, aşezînd întotdeauna cel mai umil subiect într-o atmosferă extrem de complexă şi încărcată de detalii preţioase. Unele din aceste detalii, fructe, flori, obiecte, sînt cîteodată promovate în centrul palpitînd de viaţă a ceea ce este atît de impropriu numit natură moartă.

Pornind de aci, pictura lui Chastel dobîndeşte un caracter aparte, prin îmbinarea dintre structura foarte puternică şi mişcarea culorii. Figurile sînt văzute în proiecţii simultane, supuse unei torsiuni care scoate la lumină mai multe din aspectele lor. Unghiurile multiplică acţiunea luminii asupra culorii, făcînd ca trăsăturile să pară mai fine. Fiecare obiect capătă o importanţă, o greutate, o rezonanţă morală, ca şi cînd Chastel s-ar fi folosit de mijloacele cele mai riguroase ale cubismului în tentativa de a da mai multă vibraţie viziunii sale.
Mobilizat din nou în 1939, Chastel nu se poate întoarce la şevalet decît după război, cînd se refugiază într-un sat din Lot. Climatul aspru al vieţii ţărăneşti dă artei lui o vigoare şi o duritate pe măsura vremurilor grele în care se dezvoltă. Pictează mari scene ţărăneşti în care apar grupaţi membrii familiei Roumegous, zugrăviţi cu evidentă afecţiune pentru fiecare în parte. Elementele foarte simple ale decorului, căminul, masa ţărănească, fac obiectul unor variaţiuni pregnante. O memorabilă expoziţie la Galeria Maeght, în octombrie 1946, face ca această operă să fie considerată la adevărata ei valoare. Marele Premiu de Pictură la Bienala de la Sao Paulo, în 1951, îi aduce consacrarea.
Chastel elaborează, totodată, o operă grafică extrem de delicată, inspirată, printre altele, de *Bestiaire* de Éluard. În marile compoziţii pe care le reia, *Concertul, Lecţia de muzică, Dragoste la bistrou*, manifestă o degajare din ce în ce mai mare faţă de subiect, căutînd un echilibru fericit al planurilor colorate, a căror semnificaţie nu se lasă savurată decît încetul cu încetul. În interpretările de peisaj el se desprinde din ce în ce mai mult de formele aparente, pentru a păstra numai sugestiile vii ce evocă un parfum, o muzică, un cîntec.
Opera, ca şi persoana lui Roger Chastel, are o „melancolie uşor febrilă“ — după expresia unui fin critic, René Jean (1933). Un idealism sălbatic şi un anume romantism chiar, aprind artificii vii în acest foc mic, roşietic, înăbuşit. La suprafaţa tablourilor, unghiurile drepte ca nişte lănci animă planurile colorate. Operele cele mai cuminţi, ca şi cele mai libere cîştigă o inimitabilă fervoare.
În patruzeci de ani, această operă a cunoscut toate oscilaţiile de apreciere; cînd socotită ca realizare a unui precursor şi onorată de mari recompense, cînd contestată

şi aproape uitată. Ea a continuat totuşi să se dezvolte cu aceeaşi impecabilă rigoare, fidelă evoluţiei ei normale, nuanţată, răbdătoare, cu mare forţă de convingere, cu o insistenţă deloc ostentativă, păstrîndu-şi întotdeauna unitatea de ton. Poate că din discreţia, din nobleţea ei oarecum secretă, din gravitatea ei, spectatorul reţine o oarecare oboseală. Chastel şi-a urmat drumul, insensibil la divagaţiile modei, fără a căuta să fie actual cu orice preţ. Îl caracterizau tăcerea şi asceza. Dar cînd opera sa reapărea la lumină în vreuna din rarele expoziţii personale (îngrijit pregătite şi deosebit de semnificative) care i-au jalonat evoluţia, oricine îşi putea da seama de drumul parcurs de artist, de sensibilitatea lui mai profund exprimată, de atenuarea servituţilor faţă de materie, care se produsese.

Chastel este astfel unul din rarii pictori care fac cu adevărat legătura între cele mai înalte lecţii ale trecutului apropiat (cubiştii, Matisse) şi exigenţele mereu reînnoite ale prezentului. Nu a renegat nici o etapă, nici o perioadă de tranziţie care l-au condus la realizările actuale. El e din aceia, nu mai puţin rari (Bonnard e cel mai preţios exemplu), pentru care încercările sînt un mijloc de eliberare, de împlinire; pe măsură ce înaintează în viaţă ei sînt numai tinereţe şi uimire.

Capitolul 7

DINCOLO DE APARENȚE

BISSIÈRE

Prefațînd cartea pe care Max-Pol Fouchet i-a consacrat-o lui Bissière, conservatorul Muzeului din Amsterdam, W. Sandberg, scria despre opera pictorului: „Mă mișcă, îmi vorbește, e cu mine chiar și cînd e absentă". Cu greu s-ar putea exprima mai bine faptul că, la un anumit stadiu de dezvoltare sau de intensitate, pictura devine un lucru viu, o ființă cu viața ei proprie și în stare să comunice direct — aproape în ciuda celui care a conceput-o — virtuțile simple și concrete cu care e încărcată. Momentul esențial este desigur acela în care creația își pierde capacitatea, caracterul sumar de eboșă, greaua ei încărcătură de intenții, pentru a deveni — la capătul cîtorva mutații tainice — fluiditate, transparență, mijloc de schimb și comunicare. Rar o operă care să aibă dintr-un început acest caracter, ce nu vine decît după un anume timp cînd unghiurile sînt atenuate de vreme, formele lustruite, iar spectatorul pregătit să înțeleagă. Prețioasă e opera care din clipa cînd se naște are această puritate de izvor, această evidență și această prospețime, această rezonanță de cristal.

Firescul nu e înnăscut. Inocența recîștigată, ce aduce o tinerețe în afara timpului, e rodul anilor îndelungați de lucru anonim și de strădanii fără rezultat. Ecoul acestor lupte poate fi aflat în vechi scrisori ale pictorului: „Eu n-am istorie, știi asta, scria Bissière; m-am mulțumit să lucrez singuratic, pentru satisfacția mea personală sau, mai exact, pentru veșnica mea insatisfacție". Azi nu mai e așa. Bissière își pictează cu plăcere emoția de fiecare zi. Răsunetul operei sale se lărgește. Pictura lui a

devenit imaginea însăşi a fericirii şi a comuniunii cu forţele naturii. Şi aceasta e cea mai frumoasă istorie.

Bissière a părăsit Parisul în 1938 pentru a se retrage în regiunea Lot. Deşi timp de vreo zece ani a răspîndit o învăţătură care-şi va dovedi mai tîrziu rodnicia, el este acum un pictor uitat cu totul, necunoscut. În cursul războiului, din lipsă de pînze, repictează peste mai toate operele expuse cu un total insucces în 1935. Se putea crede chiar că opera sa e încheiată. O gravă boală de ochi îi primejduieşte vederea. Şi totuşi nu abandonează o luptă ce ar putea părea zadarnică. Ajutat de soţia sa, care coase diferitele bucăţi de ţesătură, el realizează pe podea mari compoziţii cu teme religioase, din combinaţii de petice aduse la culori stinse sau înviorate prin spălări şi manipulări. Tehnic, aceasta aminteşte de faimosul tapet al catedralei din Gérone şi aceste materiale sărăcăcioase capătă bogăţia celor mai vechi tapiserii. Devenite atît de rare, tapiseriile lui sînt extraordinare ca forţă şi strălucire, deşi Bissière nu le concepea decît ca un derivat şi un mijloc de experimentare. „Ţin mult la ele — îmi scria el înainte de a le expune la Drouin în 1947 — deoarece am făcut pentru mine însumi multe experienţe utile mînuind aceste bucăţi de stofă. Tapiseriile mi-au influenţat mult pictura; din ele am tras concluzii ce au schimbat aspectul tablourilor mele.“ Într-adevăr, picturile noi ce alcătuiesc expoziţia din 1947 sînt de o viziune şi de un colorit absolut neprevăzute: proaspete idile, pe care soarele le presară cu pete roşii sau aurii, pajişti înverzite în care apar păstori cîntînd din fluier. Tonurile nu sînt niciodată forţate, ci în mod firesc vii şi voioase, iar farmecul lor încă puţin apreciat la vremea aceea avea să se impună imperceptibil celor ce veneau în contact cu operele sale. În 1949, Bissière vorbea de „o colecţie de pînze mici făcute pentru plăcerea mea şi fără pretenţie, urmare firească a celor prezentate la Drouin, dar de o orientare spirituală diferită. Ceasurile petrecute în atelierul meu ca să fac aceste mici tablouri mi-au îndulcit viaţa întrucîtva. Noroc că cerul mi-a îngăduit să păstrez o ingenuitate destul de mare ca să mă mai consolez cu poveştile neverosimile pe care mi le spun, şi peste care pun culori“.

Cu cîteva luni mai înainte mă înştiinţase că o operaţie reuşită dusese nu la vindecarea, dar la stabilizarea stării

actuale a vederii sale: „Nu cer mai mult şi rog destinul să lase deschise ferestrele mele spre lume, care de s-ar închide mi-ar lipsi viaţa de orice sens".

Astfel, tocmai în momentul cînd totul se prăbuşea în jurul lui, cînd lucrurile se albeau şi se estompau, pictorul reinventează culorile — cu atîta dragoste, încît acestea îşi recapătă strălucirea, prospeţimea de început a lumii. Din intensitatea încercării izvorăsc elementele unei arte noi. Se deschid neaşteptate porţi. Desigur, profundele calităţi ale pictorului existau cu mult mai înainte, dar le-a trebuit acest grad de spiritualizare, de despuiere, această flacără arzîndă, pentru ca ele să se impună.

ÎN VIZITĂ LA BISSIÈRE

„Odinioară, a picta era pentru mine o dramă; azi e cu totul altceva; încerc o plăcere foarte mare. Nu-mi pasă de calitatea a ceea ce fac. Țin un fel de jurnal al vieții mele. Dacă spectatorului îi spune ceva, cu atît mai bine. Dacă nu, înseamnă că am ratat". Și Bissière adaugă blînd, cu zîmbetul lui din ultimul timp, puțin crispat, liniștit acum: „Așa cum îi spunea Ludovic al XIV-lea mareșalului de Villars, la vîrsta noastră nu ești întotdeauna fericit".

Într-adevăr, dacă există o operă care evocă fericirea și libertatea și tinerețea, e tocmai aceasta care mă înconjoară, agățată în toate direcțiile și umplînd pînă la refuz pereții vechiului șopron transformat în atelier, la Boisserette, la hotarul dintre regiunile Lot și Dordogne, unde pictorul trăiește din 1939. Casa aceasta rustică de la capătul unui sat părăsit, Bissière a însuflețit-o cu propriile sale mîini, punîndu-i obloane, acoperiș, adăugîndu-i cîteva încăperi, tunzînd tufișurile uriașe din grădină, populînd-o în interior și exterior cu fresce, cu mobile simple și robuste, sculptînd pietrele, înălțînd astfel ceva viu în fața marilor dealuri împădurite de pe care, ici și colo, urcă spre cerul limpede cîte o șuviță de fum.

Era în timpul războiului. Nu se mai găseau culori. Lumina se rarefia în jurul pictorului pe cale să orbească, uitat de toți, pierdut în singurătatea lui. Totuși nu se dădea bătut. Pregătea mari compoziții combinînd pe jos bucăți de țesături vechi, în culori stinse sau strălucitoare, făcîndu-le să asculte de ritmul unor puternice structuri

arhitecturale. Doamna Bissière cosea aceste țesături uimitoare în care materiale sărace redau tapiseriei bogățiile ei de odinioară.

Bissière a fost întotdeauna susținut de o extraordinară forță morală. Ea îi da incomparabila strălucire în anii petrecuți la Academia Ranson, pe vremea cînd publicul și critica ignorau total opera lui, în anii cruzi ai celui de al patrulea deceniu. În cele mai grele momente ale vieții, încercat de greutăți epuizante și de suferințe fizice, pictorul și-a păstrat dragostea, afecțiunea pentru creație, pentru materiile frumoase, pentru lumină. Astfel, din intensitatea încercării țîșnesc elementele unei arte noi. Porți despre care se știa dintotdeauna că se vor deschide, dar nu se mai credea că acest lucru se va întîmpla vreodată, se deschid în cele din urmă. Fără îndoială că pentru a se impune, calitățile pictorului trebuie să atingă acest grad de spiritualizare, de despuiere, să devină această flacără pură, arzătoare. Figurile mari, austere, reținute, din 1935, nu fuseseră înțelese. A trebuit să treacă mai mulți ani pentru ca farmecul alegoriilor bucolice ale aparițiilor angelice din 1945—1946 să fie perceput. Și gloria a venit să încununeze această operă atunci cînd ea era numai cîntec de pasăre, mireasmă parfumată, pădure fremătîndă, atunci cînd evoluția e încheiată, iar pictura eliberată de pretext, de accidental, de ocazional, devine esența însăși a bucuriei și a comuniunii. Și cînd succesiunea perioadelor ei mai vechi este explicată, justificată.

Minunata confruntare a omului și a creației sale. Farmecul ce cuprinde pereții inegali ai atelierului este viziunea interioară a acestui ascet cu fața brăzdată, cu mers de țăran uscățiv și mlădios. Tablourile n-au titluri. Ar fi zadarnică încercarea de a le explica. „Singurele nume ce li s-ar putea da, spune Bissière, ar fi *Dimineață veselă* sau *Dimineață tristă*."

Bissière, comentator pătrunzător (pe vremea revistei *l'Esprit nouveau)* al lui Corot, Ingres, Seurat, nu contestă că marii pictori de altădată au izbutit să facă pictură pură cu sau în ciuda servituților reprezentării, și modestia lui în fața maeștrilor e nemărginită. Nu propunea el cu umor ca o zi pe săptămînă, sălile Luvrului să fie rezervate artiștilor de azi, ca să-și atîrne picturile alături de capodoperele trecutului pentru a lua o lecție

de modestie? Dar, tot el constată că astăzi reprezentarea nu mai e o necesitate şi că spectatorul poate să fie vizat mai direct, că între materie şi lume contactul trebuie să se stabilească la maximă profunzime. Aceasta deoarece pentru el omul contează mai mult decît pictorul, şi caracteristica marelui artist nu e de a poseda cutare sau cutare ştiinţă ci de a participa la umanitatea superioară. Pentru Bissière, toate mijloacele sînt bune, dacă permit o exprimare mai directă a inimii. El pictează pe orice fel de materiale, pe orice suporturi, preferînd hîrtia pe care o poate lipi pe pînze vechi, pe scînduri, pe lemn vechi, a căror formă ea o îmbrăţişează. Toate elementele trebuie să dea înapoi, să se încline în faţa strălucitoarelor culori. La fiecare nouă operă, Bissière îşi asumă toate riscurile; ia totul de la început. „Dacă nu ne mai pîndeşte nici o primejdie, spune el, s-a sfîrşit cu pictura".

REICHEL

Va sosi oare ceasul dreptății pentru opera acestui artist ce de mult îi încîntă pe iubitorii de pictură și continuă să rămînă necunoscută de marele public? mă întrebam adesea, pe vremea cînd duceam în atelierul său prieteni înstăriți — cu toții seduși la început de lucrările lui, pe care pînă la urmă nu le cumpărau. Cu toate acestea, e greu de închipuit o artă mai delicată, mai în măsură să miște sensibilitatea și să farmece spiritele, să inițieze — în noua modalitate a picturii și a gîndirii. Însă, de cîte ori vine vorba de Academia Ranson din anii 1930, acest creuzet prin care au trecut atîția pictori buni, tineri și bătrîni, nimănui nu-i dă în gînd să evoce și geniul simplu, malițios, al lui Reichel în atmosfera deschisă, de încîntare și puritate ce domnea acolo. Și totuși rolul său discret și aparent detașat, nu e de loc neglijabil. Mica expoziție deschisă la această Academie prin 1934 inaugura o epocă de încîntare în climatul de disciplină austeră al școlii. Prietenia care l-a legat de Bissière în momente de grea cumpănă în căutările picturale ale fiecăruia a fost cît se poate de fecundă, și Bissière a ținut întotdeauna să-i aducă omagii. Reichel venea cu un parfum romantic german, cu visul naiv al comuniunii regnurilor și speciilor; acestea au constituit baza mișcării înnoitoare a tinerei picturi franceze de acum treizeci și cinci de ani. Nu există pictor care să-l fi vizitat în strada Joseph Bara și care să nu fi dus cu el, ca să le așeze la loc de cinste, una sau două mici lucrări de Reichel.

Acest om prea puțin cunoscut, ignorat, era într-adevăr un camarad fără pereche, un frate de suflet, un admirabil

inițiator în tainele lumii animale și vegetale. Trăia în atmosfera extraordinară pe care o crea oriunde în jurul lui și care se prelungește și în operă: întîlniri neașteptate, hoinăreala nocturnă într-o lume aproape dispărută azi, care era și aceea a lui Leon Paul Fargue: bulevardele periferice, metroul aerian, grădinile misterioase ale Parisului nocturn, cu frunzișurile lor luminate palid de lămpi cu gaz. Admirabilul album editat de galeria Jeanne Bucher se deschide cu un text de Henry Miller, care-i consacră un capitol devenit celebru: *Ochiul cosmologic;* urmează mărturiile lui Bissière și Lawrence Durrell; în fine, Brassaï povestește pe larg și cu o emoție comunicativă despre viața lui Reichel de-a lungul a zece ani începînd din 1928, cînd vine la Paris și se instalează la Hôtel des Terrasses, situat la intersecția străzii Glacière cu bulevardul Auguste Blanqui, unde era vecin cu Brassaï și cu mulți artiști și scriitori, ca Desnos, Queneau, Henry Miller.

Imaginea lui Reichel e dragă tuturor celor care l-au cunoscut. Chipul său patrat era plin de omenie; ochii de culoare gri, cu pleoape grele, ridurile adînci care marcau atîtea și atîtea încercări, nu-i răpeau aerul tineresc; toate acestea nu pot fi uitate. Cămăruța în care trăia din 1938, în fundătura Rouet, a rămas neschimbată, ca și camera ce-i servea de atelier, celulă învecinată, la fel de strîmtă și ceva mai puțin sumbră; ambele ofereau însă peisaje extraordinare, de vis sideral, de ceruri populate de tot felul de prezențe: minuscule acuarele agățate pe pereți. Prea puțin conta pentru Reichel cadrul în care trăia, dar pe care-l marcase atît de adînc. Asemenea cavalerilor rătăcitori transforma acest cadru după voie, purtînd peste tot cu el decorul minunat al cortului său pestriț, carpetele și tapiseriile de păpuși. Îi trebuia atît de puțin ca să trăiască și ca să fie fericit: lucra, și cînd reușea, rareori, să vîndă — găsea prilejul să împartă banii cu alții. Era generozitatea însăși și nu lua niciodată seama la amploarea harului său. Prieten blînd și apropiat, cu toate acestea reținut și uneori inaccesibil în gîndurile sale, îi plăcea să se lase în voia unei semi-beții provenită în egală măsură din privațiuni și exces, din vis nevinovat și din creația febrilă a mîinii sale exersate.

Opera lui e făcută să mențină, ca printr-o fereastră deschisă spre altă lume, un secret, un murmur. Ea vor-

bește în numele lui, e însăși prezența lui. În picturi de mici dimensiuni, apoi în acuarele ce devin în scurtă vreme mijlocul său exclusiv de exprimare, Reichel și-a urmat drumul cu consecvență. Investigarea lui stă mai puțin sub semnul neliniștii decît sub semnul încîntării; îi repugnă orice procedeu, orice mecanism, și dacă în perioada de început descrierea atinge la el o precizie de caleidoscop, sensibilitatea în schimb individualizează fiecare parcelă de lumină captată. Nu se încrede în nici o demonstrație, în nici un sistem și cînd interogarea lui riscă să devină prea crudă, țese voaluri subțiri ca s-o atenueze. Visează interpretînd semnele ce-i stau la îndemînă cercetînd infiniturile mici și materia mișcătoare, din care nu reține decît ce-i merge la suflet și ce poate îmbogăți cu o mînă răbdătoare și sigură. Nu există la el cer și ape care să nu conțină o vegetație bogată sau reflexe încîntătoare. Culorile, liniile palpită pe hîrtie aidoma cernelii pe sugativă. Cerul nu e decît stele strălucitoare printre care se ivesc nuclee tari; pămîntul e făcut din cristale irizate, din pietre-meteori; pe florile ideale făcute din noduri și arabesc se deschid ochi pătrunzători.

Unele lucrări se pierd într-un adevărat labirint ce se dezvoltă în armonie și în gingășie. Precizia lui avea grația pînzei de paianjen și în ultimii ani Reichel se eliberase de o seamă de referințe. Acuarelele lui devin luminoase suprafețe roz sau albăstrii, misterios nuanțate. Forme și semne se contopesc în atmosferă, devin trecere, reflex, transparență. În această efuziune se revelează un suflet ce a știut să-și păstreze o simplitate de copil, credința în creație, dragostea de adevăr.

Reichel spunea: „Nu cred că după ce a cîntat noaptea întreagă, privighetoarea ar spune: «am muncit». Micile mele acuarele nu-s nici ele «lucrări». Sînt mai curînd cîntece, rugăciuni, mici arii de culoare".

VIEIRA DA SILVA

Din ce misterioasă împrejurare se naşte opera de artă! La originea picturii Helenei Vieira da Silva stau, fără îndoială, impresii vizuale ori tactile, dar şi sentimentele trăite, cu violenţă, în faţa nedreptăţii, ameninţărilor asupritoare şi a forţelor sufocante. Nu există soluţii cu continuitate între atitudinea ei morală şi demersul viziunii şi mîinii ei.

Recunoaştem adesea arhitecturile etajate ale oraşului ei natal, Lisabona, planuri verticale în care se deschid mii de alveole, obsesia creată de perspectivele miilor de plăci de faianţă colorată. Într-altă parte se lasă identificate şi alte motive: podul suspendat, braţele desfăcute ale pasarelei vechiului port al Marsiliei, metroul aerian pe bulevarul Saint-Jacques din Paris, curbele şi traseul lui, pe o orizontală aşezată între cer şi pămînt. Dar aceste arhitecturi, aceste cadre conţin o lume vie, care palpită şi, prin însăşi existenţa ei, revendică. „Privesc strada, scrie pictoriţa, oamenii merg pe jos ori cu diverse maşinării, cu viteze diferite; mă gîndesc la firele nevăzute care-i trag. Ei n-au dreptul să se oprească. Nu-i mai văd, încerc să descopăr rotiţele care-i pun în mişcare. Cred că e, oarecum, ceea ce încerc să pictez."

Astfel, în ciuda solitudinii ei de artist, Vieira da Silva pătrunde în alveolele stupului de oameni, acolo unde aceştia se adună ca firele de nisip pe plajă, şi simpla ei prezenţă creează o fraternitate între aceste modele şi spectator, între lumile din afară şi cele dinăuntru. Imobilită-

ții morții, indiferenței naturii, ea le opune ritmurile, mișcările fundamentale ale vieții.

Ca și aceste personaje fugare ce lasă numai un fel de dîre în atmosferă, pictorița însăși este prezentă în inima pînzei, într-un labirint de perspective ce se înscriu pe diverse axe. Greu de conceput o pictură care să calchieze mai fidel dezvoltarea unui gînd, cu reculul implicit, cu opririle la întretăiere, cu peșteri subterane și bruște uimiri.

Artă în perpetuă mișcare. Nu acceptă nici o îngrădire. Dacă uneori ne pare a se fi statornicit, nu e de fapt vorba decît de noi puncte de plecare pentru dezvoltări viitoare, pe care spectatorul însuși e în măsură să le anticipe. Meditația pe care artista o reia pe pînză, cîteodată de-abia după răstimpuri de ani întregi, se amplifică mereu. Putem fi impresionați la momentul hotărît de pictor dar putem, de asemeni, să ne sporim impresia descoperind detalii, secrete imperceptibile la prima vedere, ce ni se revelează prin familiaritatea progresivă cu opera.

Vieira da Silva pornește la construirea tabloului prin afirmații destul de vii, pline de nuanțe ce se suprapun, insistente, obsedante. Sub lumina imaginației formele se descompun în triunghiuri și patrulatere ale căror fațete atrag și rețin culori subtile și variate. Tristețea și sărăcia decorului cotidian apar îmbrăcate în veșminte magice. Depășindu-și starea primară, obiectele își revelează înrudiri tainice: tabla de șah e ca o întindere de cîmpuri arate; cărțile din bibliotecă se aliniază ca niște flăcări roșietice, pianul se împarte în sonorități sclipitoare. Ființele și obiectele apar astfel foarte diferite de ceea ce crezusem că vedem. În continuă metamorfoză, ele evoluează în afara oricărei logici, eliberate de greutate, iar pînza devine, după fericita expresie a lui René de Solier, „locul hibridului".

Dar aceste mijloace care vădesc bogăția de temperament a artistei sînt constant dominate de voința ei. Compoziția atît de densă se nuanțează cu fiecare reluare.

Culorile nu mai subzistă decît în etajări spațiate. Sugestia e indirectă, depărtată, visătoare. Integrîndu-se, resorbindu-se în lumile ale căror vibrații adînci le-a perceput, poartă în ea și dimensiunile sufletești ale

artistului. Spaţiul se creează, imens şi profund, pe suportul jocului de orizontale şi verticale ce fug. De-a lungul coardelor vibrante ale acestora, răsună şi se prelungesc acorduri grave. Totul pare neprihănit.

BAZAINE

În timpul celui de al doilea război mondial, cîțiva pictori pe atunci foarte izolați, dar a căror întreprindere îndrăzneață avea să fie după război fermentul tinerei picturi, se străduiau, după cum mărturisește Bazaine, „să regăsească esențialul prin violență, pasiune, printr-o exprimare susținută de forme și culori elementare". Reuniți sub numele de „Tineri pictori de tradiție franceză", aceștia se manifestă pentru prima oară în 1941 la Galeria Braun din Paris. Numele sub care s-au reunit arată clar că acești pictori nu au în nici un fel sentimentul de a fi rupt cu trecutul. Acesta e și sentimentul lui Bazaine însuși: „Nici fovistă, nici cubistă, dar de neconceput fără acestea, tînăra pictură franceză îmi pare a se situa în evoluția artei franceze, și efortul ei îl continuă în mod logic pe acela al înaintașilor". Într-adevăr, după foviști, ei au redat culorii forța ei intrinsecă și au exploatat un nou spațiu. Ca și cubiștii, au căutat să impună forme stabile, cu accente imperative, nu atît pentru a stabiliza culorile, cît pentru a găsi în conjugarea lor cu forma un nou echilibru, un echilibru instabil, sugerînd mai mult decît descriind mișcarea, schimbarea. În sfîrșit, ei s-au preocupat și de accentuarea liniilor esențiale ale compoziției, ba chiar de o anume schematizare pentru a ajunge la monumentalitate. Prin acest mijloc ei izbuteau să susțină, să compenseze „disperarea" culorii și scînteierile ei. Dorința lui Bazaine, Lapique, Estève, care timp de cîțiva ani au expus împreună, la Galeria Carré, era pe atunci de a ajunge la o anume densitate;

forța și energia caracterizează tablourile lor din această perioadă.

Caracterul poetic al operelor lui Bazaine este cît se poate de evident. Refuzînd de la bun început minciuna naturalistă, el caută un adevăr neîndatorat descrierii și care, dimpotrivă, datorează totul analizei exigente și observației, pătrunderii lente a sensului ascuns al analogiilor. El declară, astfel, în *Note asupra picturii de azi*: „Adevărata sensibilitate începe odată ce pictorul descoperă că freamătul copacului se înrudește cu neastîmpărul apei, că piatra și propriul lui chip sînt frați gemeni și că lumea contractîndu-se încetul cu încetul, el vede ridicîndu-se deasupra acestei ploi de aparențe marile semne esențiale care sînt în același timp adevărul său și acela al universului".

Această cercetare avansată în ceea ce privește analiza formelor, exaltarea care le animă pe măsură ce analogiile prind viață, e însoțită la acest artist de o jubilare a culorii. Mai întîi intensă dar gravă, armonios masivă, culoarea izbucnește dintr-o dată, sub presiunea excesivă, cu dominante de roșu și albastru instinctiv stăpînite. Acord regal ce strălucește ca o fanfară și reapare periodic în arta franceză ca o ineluctabilă necesitate. Dar această nouă determinare îi permitea lui Bazaine, în același timp, să facă spațiul mai aerat și să distrugă materialitatea obiectului făcînd să dispară tonul local propriu al acestuia. Prin acest acord atît de profund, atît de carnal resimțit, Bazaine izbutește să-și elibereze culoarea și cromatismul. Victorie momentană, dar etapă necesară, care-i va permite să se aventureze, mai tîrziu în adevărate simfonii de culori complexe și mîngîietoare.

Această interiorizare a lumii risca să devină mesaj codificat sau poate ermetism și constrîngere. Tocmai de aceea artistul începe, cu o sălbatică intensitate, o investigare a lumii, viu resimțită, și tot de aceea în opera pictată analiza nu copleșește niciodată spontaneitatea emoției primare.

LAPIQUE

Spirit format la disciplinele ştiinţifice, Lapique analizează cu stricteţe spectacolul naturii. Libertatea pe care şi-o asumă cu neprezentarea descrierii tradiţionale nu e rezultatul unui empirism al emoţiei, ci al unei serii de observaţii riguros continuate încă din 1938, prezentîndu-şi teza de doctor în ştiinţe, Lapique alese ca subiect: *Optica ochiului şi viziunea contururilor.*

Cu acel prilej, el observa că albastrul iese din imagine, chiar dacă roşul, oranjul, galbenul sînt cuprinse în ea. Pe de altă parte, „dacă teoria cromatică a imaginilor retiniene nu aduce direct o relaţie între culoare şi spaţiu", remarcă Lapique, „roşul şi auriul sînt prielnice reprezentării profunzimii, fiindcă sugerează cerul luminos, intangibil, transcendent", iar „albastrul, dimpotrivă, e prielnic exprimării profunzimilor obscure".

Lapique îşi asumă responsabilitatea propriilor interpretări şi alege un spaţiu despre care va spune: „O osatură albastră, cînd figurativă, cînd abstractă lasă să transpară licăriri roşii sau galbene. Acest spaţiu nu este totuşi univoc, ci, ca şi spaţiul cubismului, prezintă cel mai adesea o anumită ambiguitate".

În consecinţă, conturîndu-şi drumul cu o siguranţă neşovăielnică, Lapique dă frîu liber strălucitelor lui calităţi de colorist. O dată cu anii, el împinge culoarea pînă la un punct de exasperare şi de stridenţă la care nici chiar fovîştii n-au putut ajunge. În mult mai mare măsură ca Bazaine, mai puţin ca Estève în aceeaşi perioadă, Lapique pare a nu voi să se izoleze de spectacolul

naturii. El mizează, fără doar şi poate, cu o mare plăcere pe resursele aluzive, şi numai ceva mai tîrziu va descoperi forţa şi impetuozitatea arabescului în accentuarea sau evidenţierea dinamismului temei tratate. Spirit dotat cu un umor autentic, Lapique nu ezită să înregistreze, în totală libertate, evenimentele istoriei, reia cu plăcere, pentru a le reînnoi, subiecte care par orişicui epuizate şi muribunde. Arta nu stă în subiect, ci în modul în care e tratat.

Dezvoltînd principiul suprapunerii într-un spaţiu transparent, în care obiectele se suprapun, el izbuteşte, după *Regate* şi *Concursurile hipice,* de pildă, să regrupeze în aceeaşi suprafaţă un spectacol văzut din unghiuri diferite. Dar această pluralitate de puncte de vedere, în loc să sfărîme continuitatea acţiunii, rămîne coerentă datorită efectelor savantei compoziţii a lui Lapique. Nu e vorba la el de a reuni pe pînză momente disparate, fracţionate, ci de a da spectatorilor impresia că asistă, din locuri diferite, la acelaşi eveniment. E un nou chip al simultaneităţii, pe care Lapique izbuteşte să-l obţină. Iar importanţa acestei cercetări în demersurile viitoare ale tinerilor artişti, aproape că nu mai e necesar să fie subliniată.

ESTÈVE

Cît timp este încă în contact direct cu realitatea, în marile teme tratate: maternitatea, masacrul, dragostea, Estève face mari simplificări în jocul planurilor și al liniilor. Structurile lui puternic accentuate închid personajele într-un univers îngust, fără ieșire, în care formele și culorile se îmbină strîns, în care variațiile tematice se repetă, se împletesc unele cu altele, se răsfrîng pentru a acoperi întreaga suprafață. Apare încă de pe acum o distorsiune a perspectivei, un mod de a reface planul, care va fi după aceea obiectul unor noi descoperiri. Din predispoziții personale, Estève descrie un spațiu stabil, chiar greu, cu forme decise; apoi, în alte perioade, investigațiile lui par să se îndrepte spre un spațiu dinamic, ce exaltă mai puțin mișcarea, deplasarea, decît impulsul. Se prea poate ca prieteniei cu Robert Delaunay, el însuși obsedat de dinamismul culorilor, să-i datoreze Estève caracterul aparte al acestei compoziții, care se sprijină pe culori puternice și pe tonuri complementare mai mult decît pe desen.
Ca toți pictorii din acestă generație, Estève avea să reconsidere curînd raporturile cu obiectele care compun universul. Pentru el, ca și pentru Bazaine și Lapique, culoarea rămîne mijlocul esențial de exprimare și de investigare. Colorist vibrant, Estève n-are de ales. Dar el este și un constructor, un arhitect exigent care trebuie să dea formei, ca și culorii, intensitate și densitate, precum și să descopere un nou echilibru în lupta dintre culoare și desen. Încearcă atunci să degaje raporturile vizuale pe care le stabilește cu obiectul și acesta, ieșind din realitatea în care artistul îl situează, trece în stadiul

de speculaţie plastică pentru a ajunge la o nouă realitate. A elabora un sistem optic coerent, lăsînd totuşi frîu liber subiectivităţii artistului, aceasta va fi de acum înainte preocuparea majoră a artistului. De la o pînză la alta, Estève caută să stabilească o reţea de linii rigide sau suple, dar întotdeauna stricte, în stare să pună în evidenţă compoziţia subiacentă a operei şi să permită stabilirea de raporturi, de treceri, de suprapuneri de forme, de puncte de comunicare între numeroasele obiecte care-l compun. Culoarea se divide, devine într-atît de suplă, încît artistul dă impresia că ascultă lecţia unui Bonnard. Pentru a evita o fărîmiţare şi o strălucire prea vibrantă a culorilor, ce n-ar corespunde naturii interioare pe care artistul vrea s-o dea pînzei sale, culoarea e pusă în tuşe geometrizate, mici bare care menţin insidios în organizarea generală a pînzei, ca şi în ochiul privitorului, permanenţa patratului şi a dreptunghiului. Contururile se estompează şi iau naştere adesea din întîlnirea, din juxtapunerea a două mase colorate.

Spaţiul devine mai suplu, mai unduitor, e sugerat esenţialmente prin culoare. În sfîrşit, perspectiva clasică, aceea care constă în a privi un spectacol dintr-un punct de vedere fix şi determinat, este definitiv părăsită. Estève utilizează de preferinţă perspective plonjante, oblice sau altele care-i permit să releve planurile în aşa fel ca să dea tabloului un caracter coerent, aspectul de organizare completă şi autonomă.

Pornind de la acest ansamblu de propoziţii, necontenit reluate şi modificate, Estève izbuteşte să închege de-a lungul anilor o operă singulară, a cărei caracteristică este continuitatea. Este un pictor care pare să nu îndrăgească salturile, mutaţiile, care îşi impune să ignore reacţiile spontane şi hazardate, insuficient supuse discernămîntului său. Contrar fanteziei care dă nu o dată farmec operelor lui Lapique, Estève se menţine într-un registru grav, dens, în care totul este supus vigilentei sale atenţii. Opera lui rămîne fidelă atracţiei permanente exercitate de spectacolul naturii, dar formele, comportamentele, actiunile pe care le restituie pe suprafaţa pînzei sînt generalizate şi ascultă în acelaşi timp de dorinţa artistului de a stabili un limbaj în care fiecare termen să fie în prealabil supus unei stricte analize a datelor elementare ale senzaţiei, ale percepţiei.

MANESSIER

Acordîndu-i lui Manessier Marele Premiu de Pictură, juriul internațional al Bienalei de la Veneția a fost desigur impresionat de caracterul ei unic dar și de curajul pictorului, care n-a căutat să adune opere reprezentative pentru diversele perioade ale creației sale, ci a prezentat un ansamblu omogen de lucrări recente, de o inspirație religioasă cu totul interioară. Exemplele unor astfel de întreprinderi sînt desigur puține la număr, la această scară vastă și atît de completă — apărînd ca decorațiunea unui sanctuar ideal, realizat fără perspectiva achiziționării. Mai mult chiar: în liniștea atelierelor lui din Paris și de la țară, Manessier și-a conceput picturile fără a nutri speranța de a le vedea vreodată etalate. Ideea de a le prezenta laolaltă în pavilionul Franței la Veneția ne-a venit abia după ce le-am privit pe fiecare în parte. Ele însele au impus prezentarea lor ordonată și coerentă în acest pavilion. Prezentare provizorie însă, și care probabil că nu va mai putea fi realizată niciodată, deoarece, în ciuda consacrării obținute prin Marele Premiu al Artei Sacre și a obținerii celor două premii principale atribuite aici, sînt puține șanse ca aceste opere ce creează o atmosferă de sanctuar să-și dobîndească vreodată un astfel de cadru definitiv.

Totuși, Manessier este unul din artiștii contemporani cei mai dotați pentru realizarea unor mesaje murale. Să ne gîndim numai la admirabilele sale vitralii de la Bréseaux din 1947, una din cele mai mari reușite de inserare a unei creații moderne într-o arhitectură veche, sau la decorarea mai recentă a bisericii din Hem, unde

artistul a regîndit toate ornamentele sacre ce joacă un rol în ceremonii. Aceste ansambluri sînt din păcate situate foarte departe, realizate numai ca obiecte ale unor modeste şi fervente edificii culturale, fără nici o preocupare de propagandă sau de publicitate, ca de pildă edificiul de la Asay, atît de interesant de altfel, şi rămîn prea puţin cunoscute. Cred totuşi că ignorîndu-le nu e cu putinţă să înţelegem nici sensul, nici amploarea operei lui Manessier. Ele sînt mărturia sincerităţii unui angajament total şi a unei tehnici de mare acurateţe, lipsită de subterfugii, în slujba exprimării emoţiilor şi convingerilor unui om.

Aceste calităţi se manifestă în egală măsură în înfăţişarea şi mai monumentală a operei prezentate la Veneţia. Ca şi alteori în cariera atît de bogată a lui Manessier, un fel de pauză, de meditaţie şi de transpunere interioară i-au permis să transforme puternicele impresii resimţite în faţa peisajelor din Haute Provence, în 1959, în noi mijloace de a evoca şi glorifica prezenţe tainice. Opt mari picturi verticale, de un cînt colorat, amplu şi profund, însoţite de sumbre viziuni terestre, orizontale se desfăşoară împrejurul unui triptic central de o inspiraţie mai direct perceptibilă. Ele sînt ca rătăcirile sufletului prin lumina din ce în ce mai exaltată, trecînd de la acompaniamentul familiar al lucrurilor la o maiestuoasă orchestrare de tonalităţi vibrante şi de ritmuri pure. O adeziune intimă, dispariţia eului însoţesc acest mod de a aborda misterele artei sacre.

Arta lui Manessier se arată astfel a fi unul din elementele durabile ale marelui curent colorist şi afectiv ce iradiază din pictura franceză a ultimilor cincisprezcee ani. Punctul de plecare al unei impresii primite e şi locul în care ea se maturizează, se dezvoltă, variază după un ritm asemănător cu acela al anotimpurilor. E vorba mai puţin de a capta momentele succesive ale spectacolului natural, şi mai mult de a transcrie împlinirea unei gîndiri. Căci viziunea este anterioară elementelor pe care se sprijină. Ea este un mod de a fi şi dispune de culorile ei dominante. Am putea-o compara cu o grilă care ar cuprinde spaţiul din preajmă. Pictura nu reţine decît urma vizibilă, arabescul, reflexul, culoarea a ceea ce se mişcă. Spaţiul, lumina, par să fie absorbite de lucruri. Tabloul se prezintă ca o oglindă răsturnată, ca un cer în care se

reflectă ceea ce e mai colorat şi mai viu pe pămînt. Această artă nu se opreşte, nu acceptă nici o limită, nici un sfîrşit. Ea e făcută, mai mult decît din fragmente ale naturii, din treceri, cadenţe, ritmuri ce leagă aceste fragmente între ele, dîndu-le un sens şi o arhitectură aidoma cu aceea a lumii.

LE MOAL

Pe măsură ce trec anii, înclin din ce în ce mai mult — de ce să n-o mărturisesc — către operele care știu să îmbine tonul cu discreția. Reținerea, distincția sînt admirabile virtuți pentru un pictor și nu există operă demnă de acest nume care să nu ceară măcar un minim de efort înainte de a-și oferi frumusețea. Loviturile de forță nu produc o impresie durabilă, și căldură poate da numai dogoarea unui foc interior. Iată de ce mi se pare potrivit să subliniez marile calități ale unei opere ce e uitată uneori și care continuă să fie stimată, deși nu e îndeobște cunoscută — aceea a lui Jean Le Moal.
Desigur, pictorul e dintre aceia despre care s-a vorbit de la război încoace — și chiar ceva mai înainte, în mediile de cunoscători; a participat la multe expoziții alături de prieteni, azi aproape iluștri. Aș vrea să vorbesc despre el fără a mă referi la maeștrii și la colegii săi, deși am toată stima și admirația pentru aceștia. Le Moal are locul său bine definit, loc pe care și l-a făurit singur. Glasul său n-a contenit să crească; merită să fie ascultat fără acompaniament.
Ce anume spune opera lui? Că pictura este viața. Dar Le Moal nu caută o definiție, el nu e teoretician, nu se gîndește să-și mărginească arta la ceea ce este formulabil. Pe punctul de pornire al unei impresii primite, care-i este indispensabilă, viziunea se coace, se dezvoltă, variază într-un ritm apropiat de acela al anotimpurilor. Nu mai e vorba de a capta momentele succesive ale unui spectacol natural, ci de a traduce evoluția gîndirii sale.
 Deoarece viziunea precede ceea ce îi servește de punct

de sprijin. E un mod de a exista, are propriile ei culori dominante. Ar putea fi comparată cu un grilaj care găseşte dintr-o dată la ce să se aplice, să încadreze ceea ce există în afară.

Dacă artistul vrea să exprime o emoţie religioasă şi dacă ştie să arunce pe pînză acest năvod care este ţesătura gîndirii sale, el face o operă ce e un act de efuziune mistică. Nu există subiect posibil în arta religioasă modernă care să fi putut, dimpotrivă, să ajungă la accente autentice în această expresie detaşată de orice substanţă. În marele vitraliu pe care Le Moal îl execută pentru Notre-Dame din Rennes şi care va ilumina marele naos, unii nu vor vedea poate decît o lumină glorioasă; în realitate este o îmbogăţire profundă şi savantă a atmosferei în care se va scălda de-acum încolo edificiul.

Există o stranie concordanţă între exigenţele vitraliului şi pictura lui Le Moal în general. În operele sale mai vechi, atunci cînd reprezenta cîte o fereastră sau un port, o natură moartă sau o figurină, Le Moal descompune culoarea în pătrate sau în romburi şi în fiecare din aceste parcele, conturate cam închis, miezul se irizează şi se iluminează cu o lumină ce dă profunzime şi transparenţă. În operele mai recente, în care transpunerea merge şi mai departe, acest efect de licărire şi de lumină se accentuează atît de tare, încît pînza dă impresia unei sticle uşor colorate şi în spatele căreia domneşte spaţiul.

Posesor al unei palete foarte caracteristice, cu dominante de albastru şi roşu, Le Moal a cucerit o gamă extrem de nuanţată de tonuri de cea mai mare fineţe. Le face să vibreze, să joace de-a lungul unor verticale mari care au alcătuit întotdeauna schelăria tablourilor sale. Se deschid axe; pe muchii trece un freamăt colorat, apar nuanţe de mov, de verde, apoi dîre lungi de foc. Chiar şi structurile se înclină uneori ca sub lovitura unei rafale. În timp ce Manessier se pasionează pentru tăieturile orizontale, oarecum statice, de care se agaţă forme rotunjite, un fel de lacuri luminoase, Le Moal oferă o viziune dinamică, însufleţită. Se pare că această percepţie laterală permite străpungerea atmosferei şi a substanţelor, pentru a pătrunde mai bine în miezul universului.

BERTHOLLE

Unii pictori par să înfrunte o lume potrivnică, ostilă, uzîndu-și forțele ca s-o domine; alții se supun constrîngerii ei, îmbrățișînd o cauză străină, al cărei instrument pasiv ajunge să fie. Cît despre Bertholle, el ne introduce într-o pădure încîlcită, stufoasă, în care intențiile lui se suprapun atît de bine cu formele întîlnite, cucerite și înțelese de el, încît e greu de spus cînd transpune și cînd inventează. De altfel, prea puțin contează de vreme ce ne poartă într-o lume veridică și totodată insolită, al cărei sclav nu este niciodată, după cum nu e nici creatorul ei arbitrar. Din frecventarea îndelungă a Apocalipsului, magiilor populare și simbolurilor ezoterice, Bertholle a rămas cu certitudinea că arta nu e de conceput decît ca reprezentare de tensiune și de luptă. El e convins că semnele vizibile trebuie prelungite pe un plan lăuntric. De unde imperativul ca tabloul să fie un cîmp închis în care se desfășoară neîntrerupte turniruri între bine și rău, între lumină și întuneric.

Puternice și vii, culorile lui Bertholle nu sînt niciodată stridente. Niciodată ele nu mizează pe contraste și nu sînt independente unele de altele, prezentîndu-se mai curînd ca un ghem tăinuit care cere un oarecare efort pentru a fi descurcat dar care, cu puțină insistență, se lasă descifrat. Sînt ritmuri, accente ce se organizează în jurul unor axe majore, de preferință în fascicole, explozii concentrice, savante și subtile, bețișoare strălucitoare proiectate în spațiu. Cel mai adesea aceste țîșniri par să emane din centre gemene complementare sau opuse ca

doi poli, pozitiv și negativ, sori rotitori confruntați cu lunații[1] reci.

Pe fondurile cu rezonanțe surde, negru profund, albastru sonor, accentele luminoase capătă transparențe de vitraliu, dar și flăcările se potolesc în opacitatea care le învăluie, florile pestrițe, cu desene savante își înclină ușor tijele subțiri. Liniile trepidează iar culorile se unifică. Atît de încărcată de intenții și semnificații, compoziția își afirmă întreaga unitate. Ea are o densitate ce dă cîteodată impresia de sufocare, dar aceasta dispare la o privire mai atentă asupra suprapunerilor succesive și a motivării lor. Guașa îi permite în unele cazuri să scape de caracterul prea obsesional, și atunci pictorul ne oferă magii mai delicate și mai aeriene. Nimic, în această artă, nu e lăsat la voia întîmplării. Dacă ne-ar cădea sub ochi repertoriul de desene al lui Bertholle, în care aflăm punctul de plecare al evoluțiilor lui succesive, ne-ar cuprinde mirarea în fața preciziei și fermității sale: sub reflexele colorate se ascunde un secret esențial. Bertholle cercetează și pictează sensul elementelor astfel cucerite. Recreate de el, imaginile se încarcă de spiritualitate, de semnificația cvasi-religioasă, puțin misterioasă și mistică.

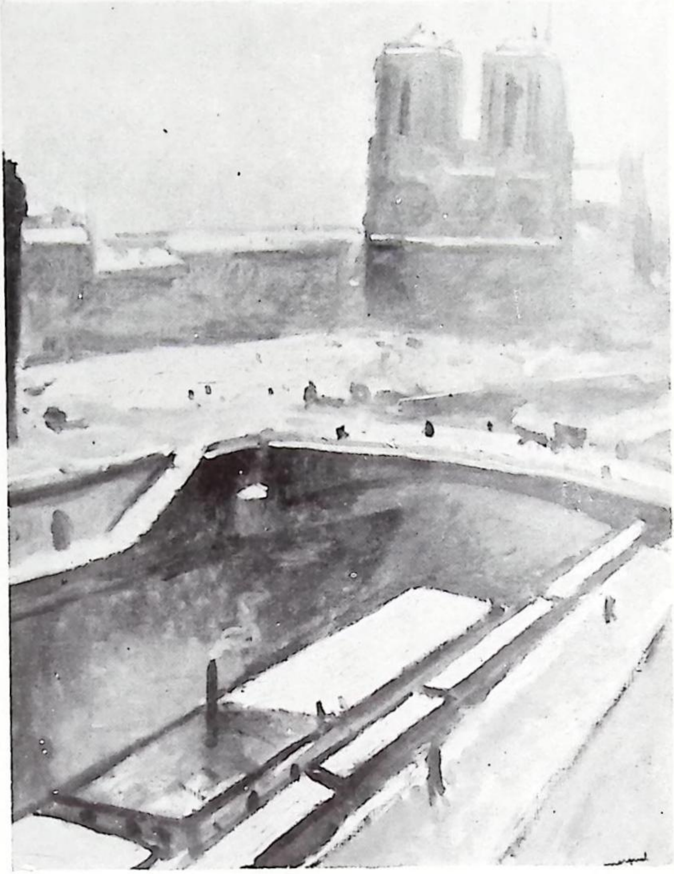
Sînt în opera lui Bertholle lucrări compuse din jocul mai multor tablouri mici care se înlănțuie și se condiționează, precum și variațiuni succesive pe aceeași temă. Pînza se desfășoară în fața noastră cu forme evocatoare de fenomene (mergînd de la naștere pînă la moarte și de la zori la întunecimea nopții). Culorile se transformă după oră și lumină; opera este astfel o succesiune de armonii; uneori cursul acestei evoluții determină dimensiuni noi, variabile, dezvoltări sau, dimpotrivă, gîtuiri. Pentru a ajunge la plenitudine, figurile se lungesc, pictorul le închide în corsete de un straniu contur. În trecut, mulți dintre maeștri n-au ezitat să trateze cadrul ca parte integrantă a tabloului, sau cel puțin ca un element important care îl condiționează. Combinînd elemente de rezistență variabile, Bertholle folosește metalul, ale cărui planuri largi, arămii strălucitoare întretăiate sub unghiuri ascuțite susțin ori străpung pînza colorată, dînd acestei delimitări necesare un caracter capricios și baroc, ce exaltă forma și susține expresia.

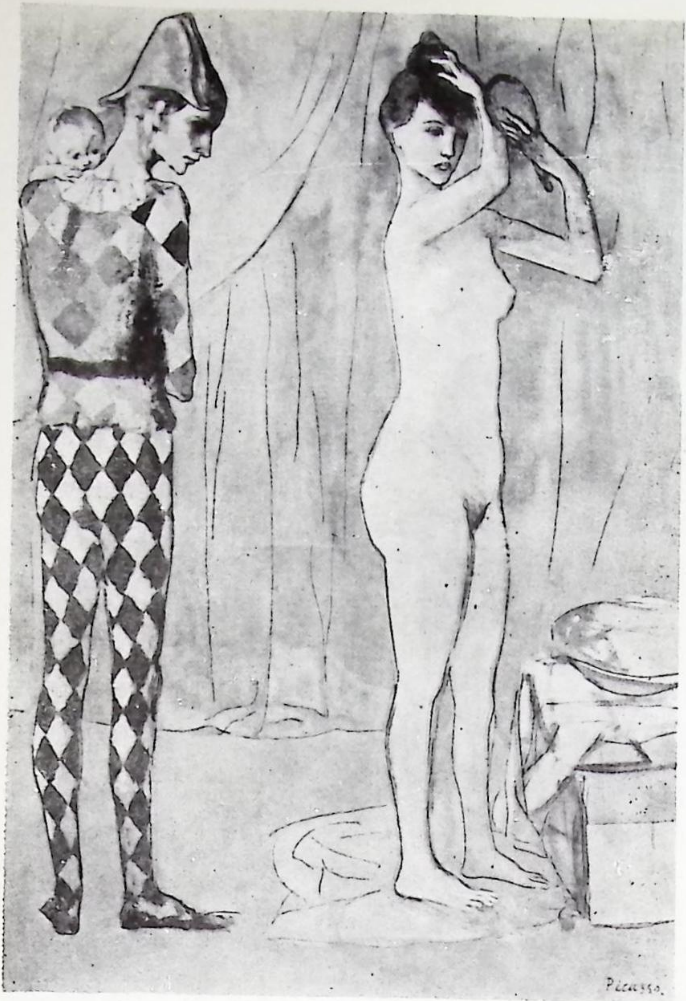
[1] Lunație — perioadă dintre două faze identice ale lunii (n. tr.).

MATISSE, *Bluza românească* (1940)

MATISSE, *Desen*
BONNARD, *Sufrageria* (1925)
ROUAULT, *Mica familie* (1933)

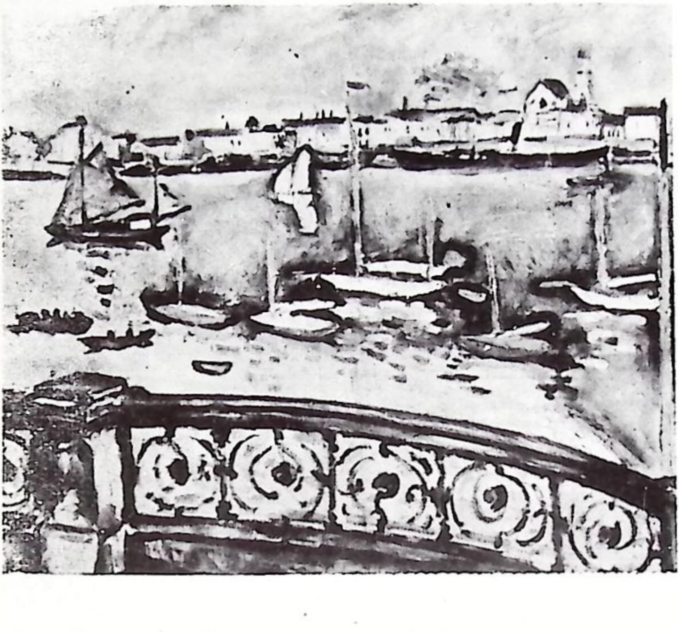
PALLADY, *Nud în fotoliu albastru*
PALLADY, *Pălăria şi umbrela artistului*
MARQUET, *Notre Dame sub zăpadă*





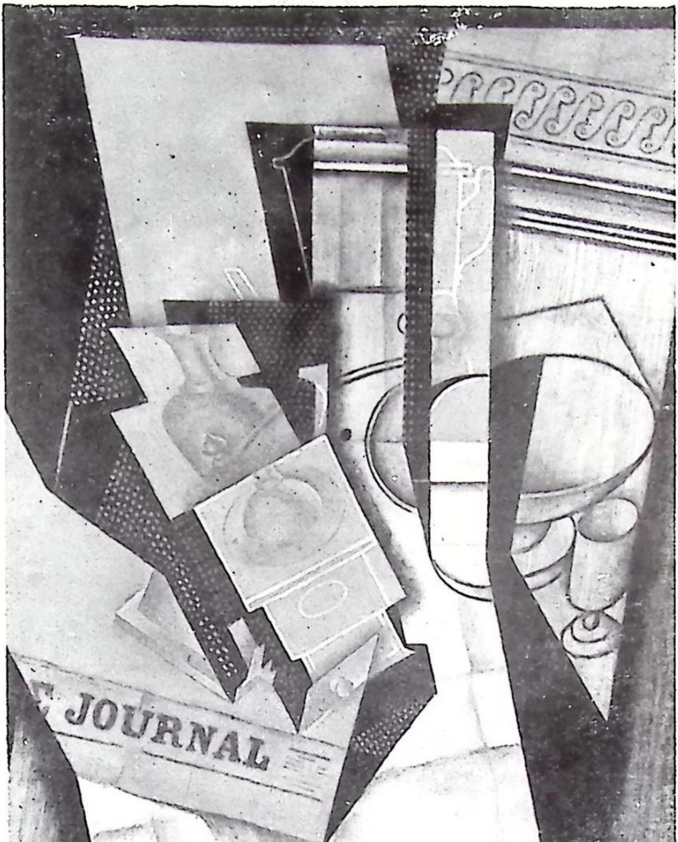
PICASSO, *Familie de arlechini* (1905)

PICASSO, *Fată tînără la oglindă* (1932)



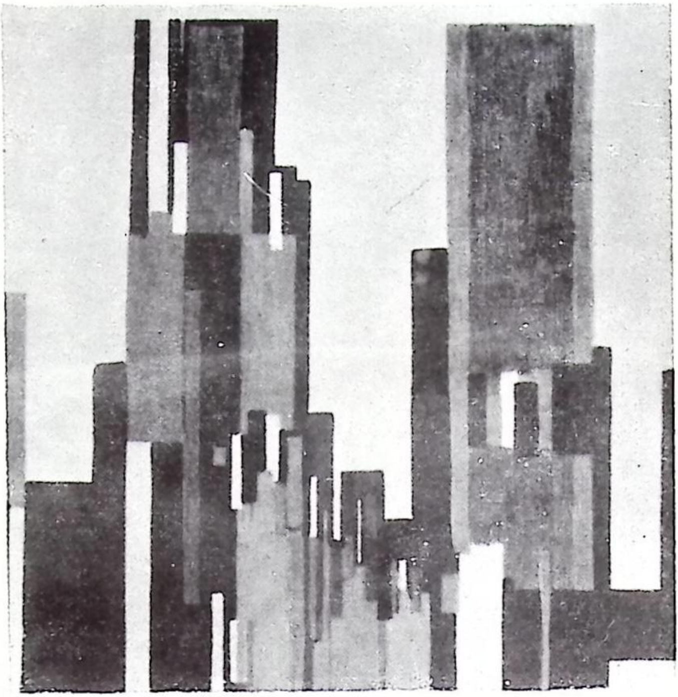
DUFY, *Viața în roz*
BRAQUE, *Portul Anvers* (1906)

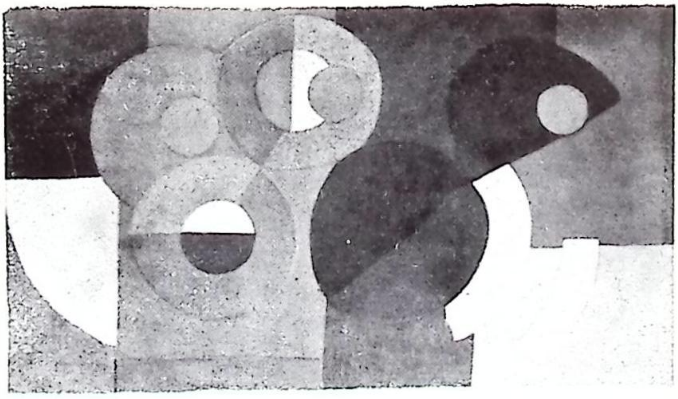
GRIS, *Micul dejun*

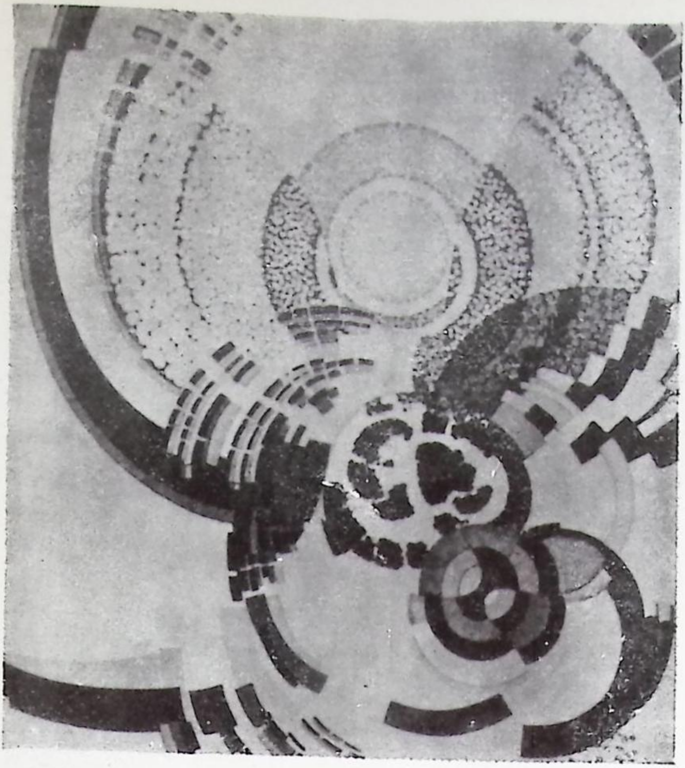


R. DELAUNAY, *Turnul Eiffel* (1910)

KUPKA, *Planuri verticale albastre și roșii* (1913)
S. DELAUNAY, *Compoziție* (1952)







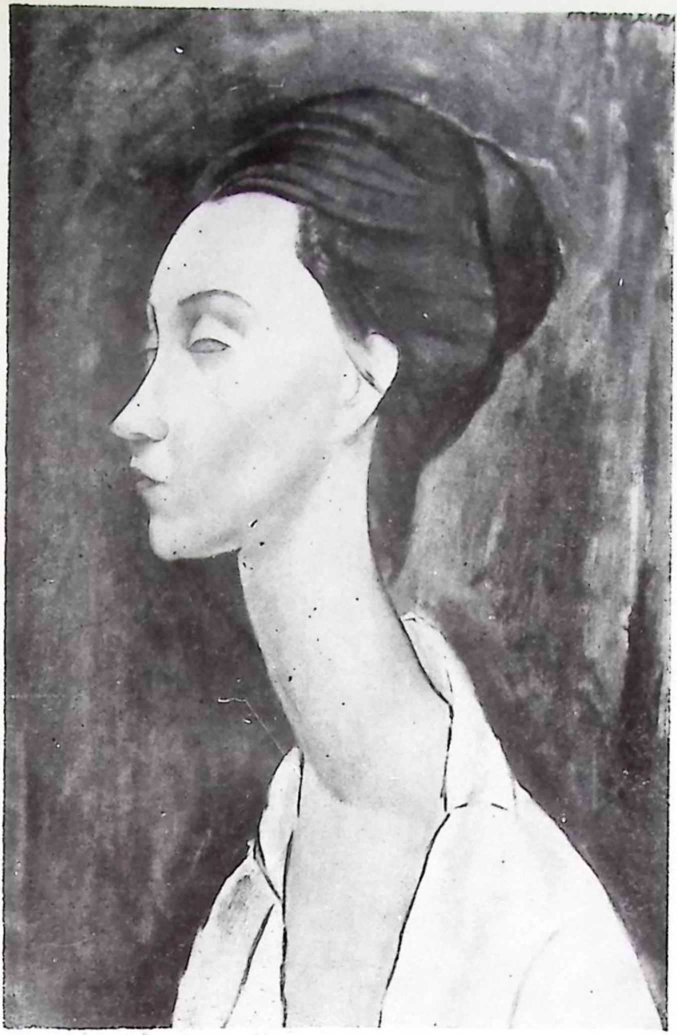
KUPKA, *În jurul unui punct*

VILLON, *Autoportret*

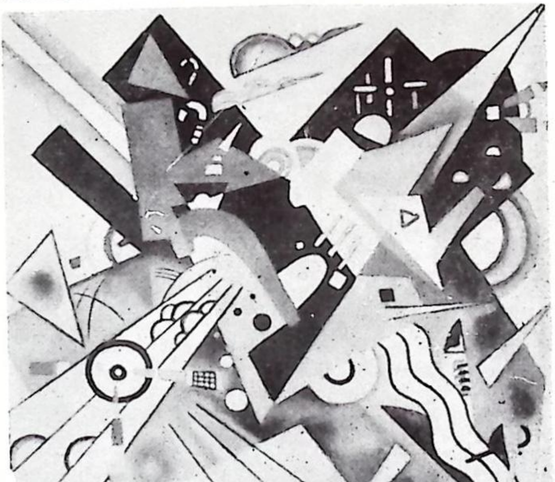
CHAGALL, *Casa gri* (1917)

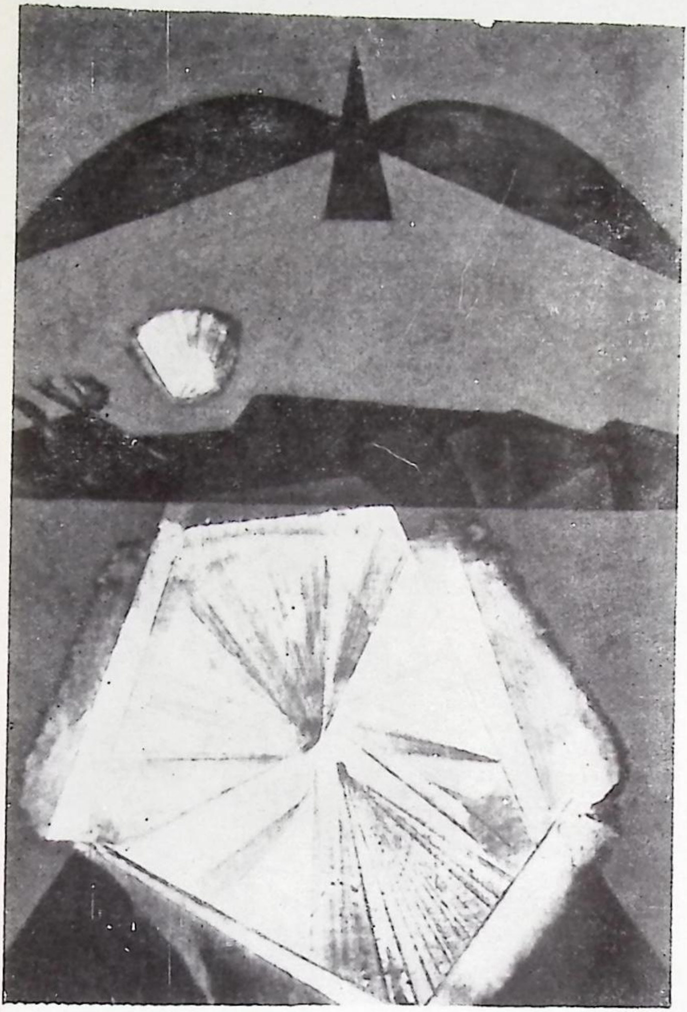
LÉGER, *Grădina copiilor*

CHAGALL, *Flori pe un scaun*



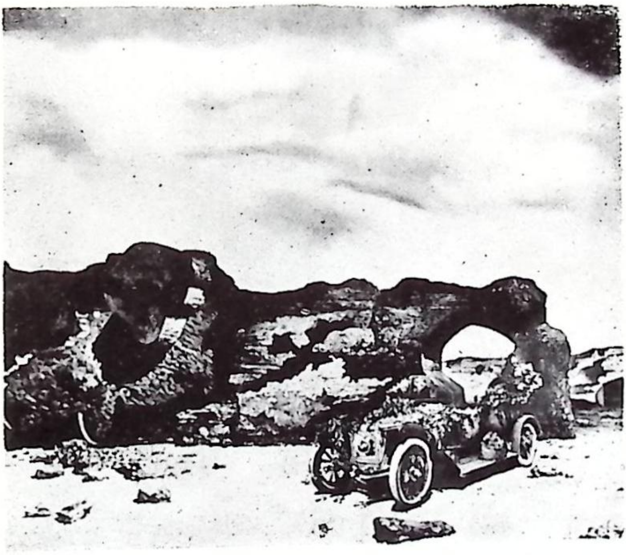
MODIGLIANI, *Portretul Cuniei Czechovska*
SOUTINE, *Coristul* (1928)
KANDINSKI, *Unghiuri accentuate*





RNST, *După mine somnul* (1958)

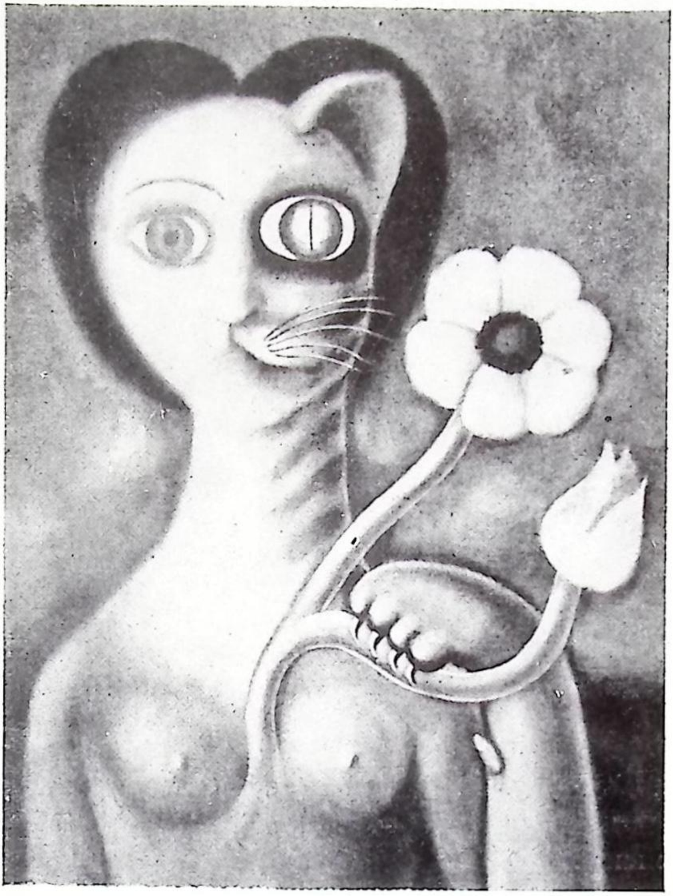
MIRÓ, *Personaje și cîine în fața soarelui* (1949)

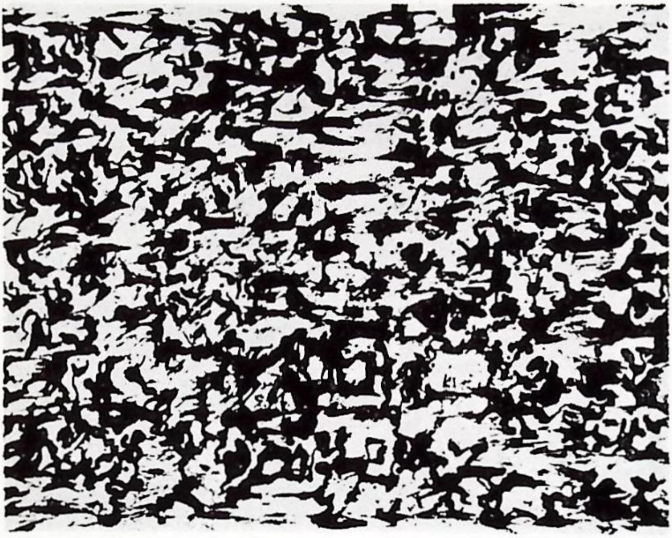


TANGUY, *De o mie de ori* (1933)

DALI, *Compoziție*

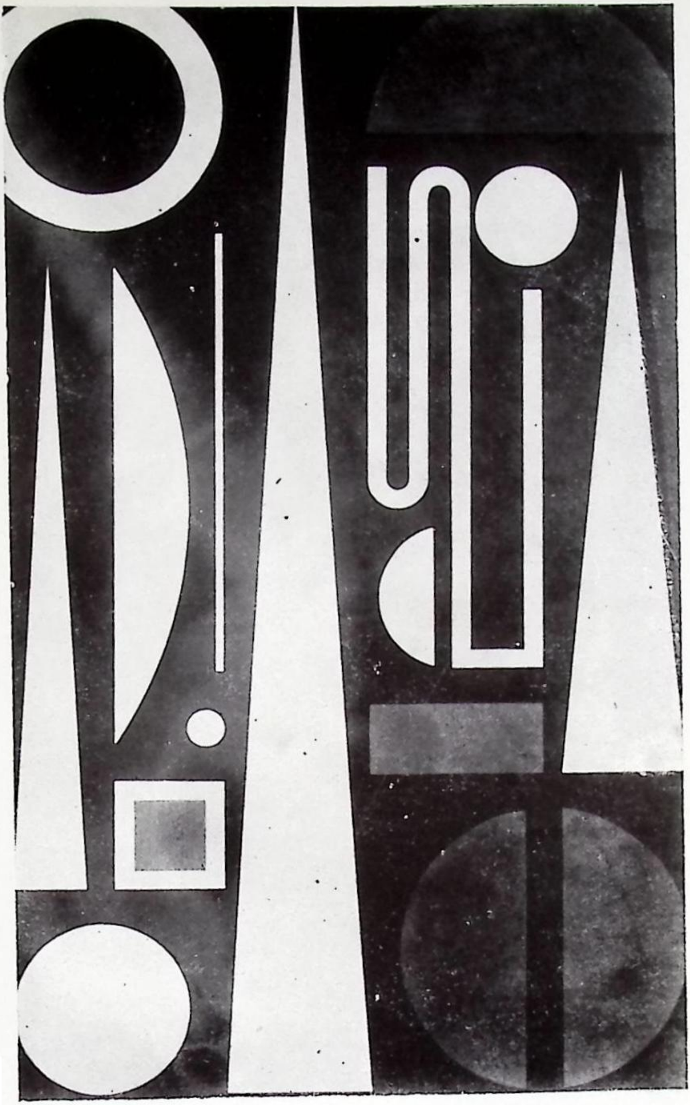
BRAUNER, *Femeia și pisica*



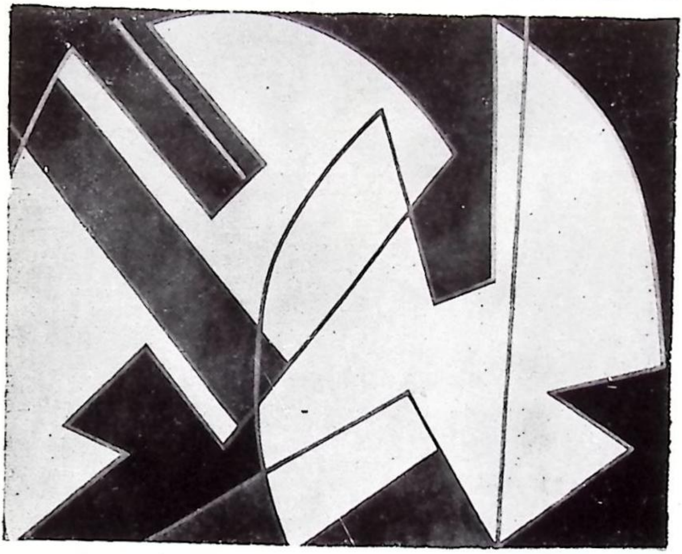


MASSON, *Luptă și migrație* (1956)

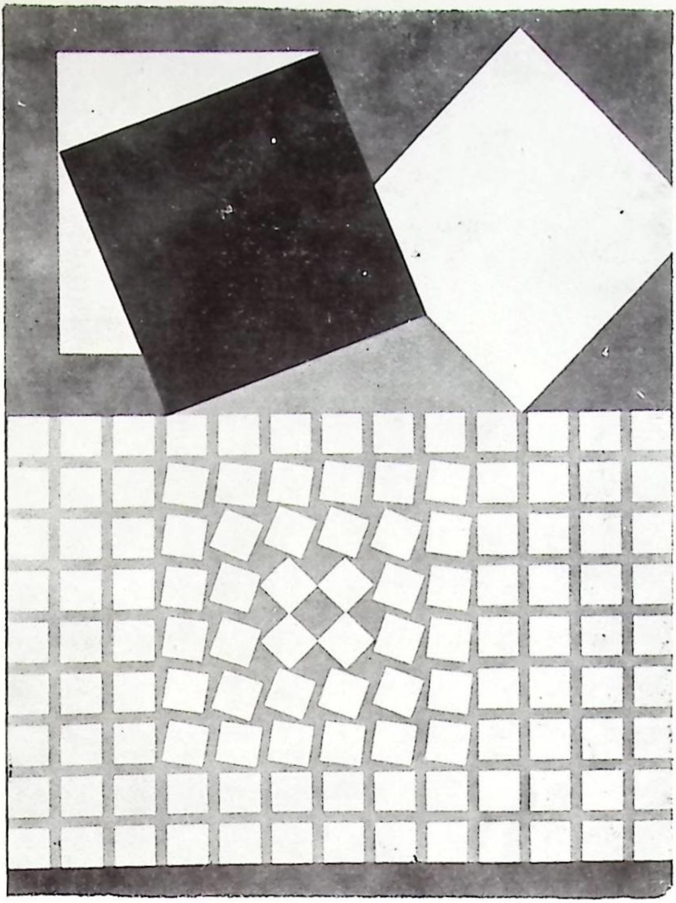
MICHAUX, *Mișcări*



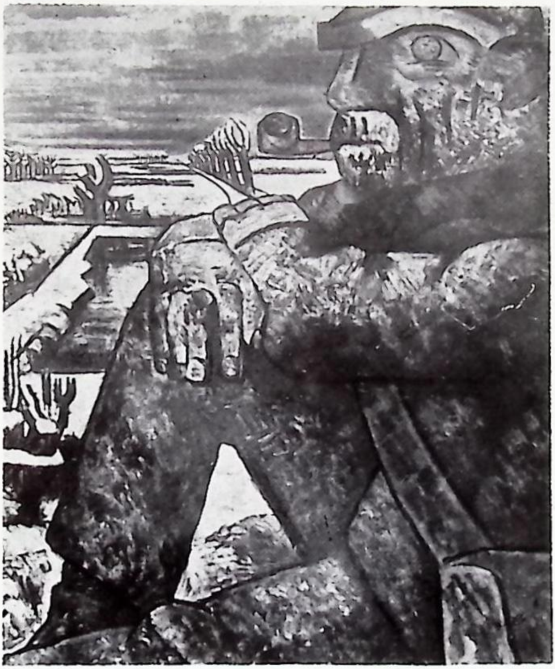
HERBIN, *Miezul nopții* (1953)



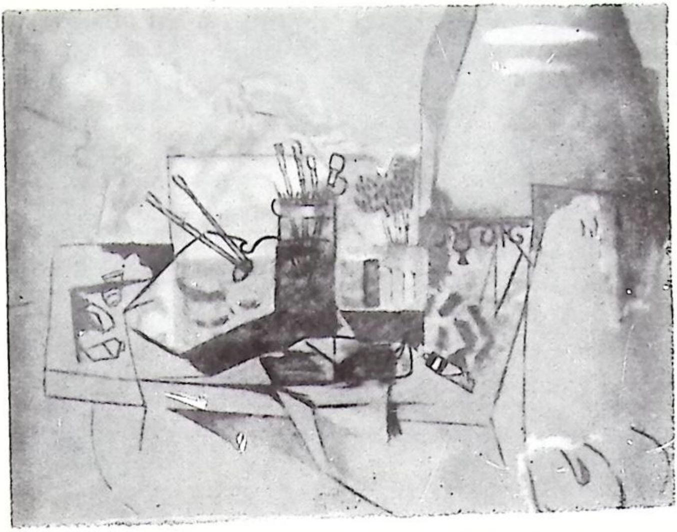
TAL COAT, *Drum printre stînci* (1956)
MAGNELLI, *Conversaţie în doi* (1956)

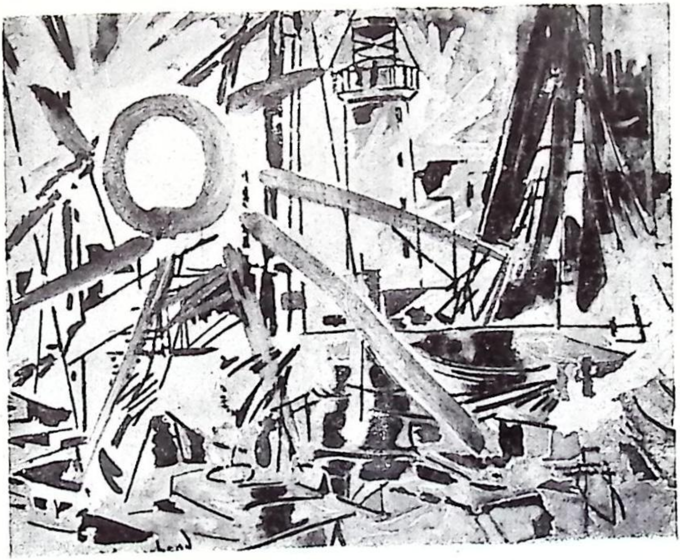


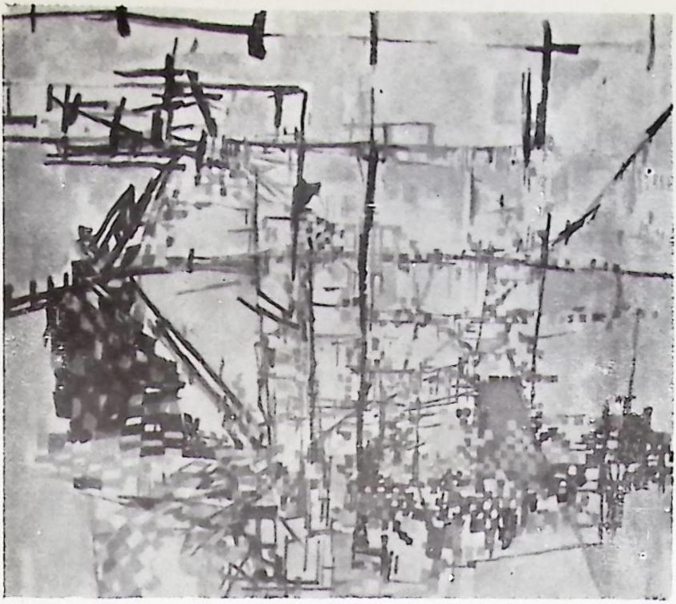
VASARELY, *Eridan II* (1957)



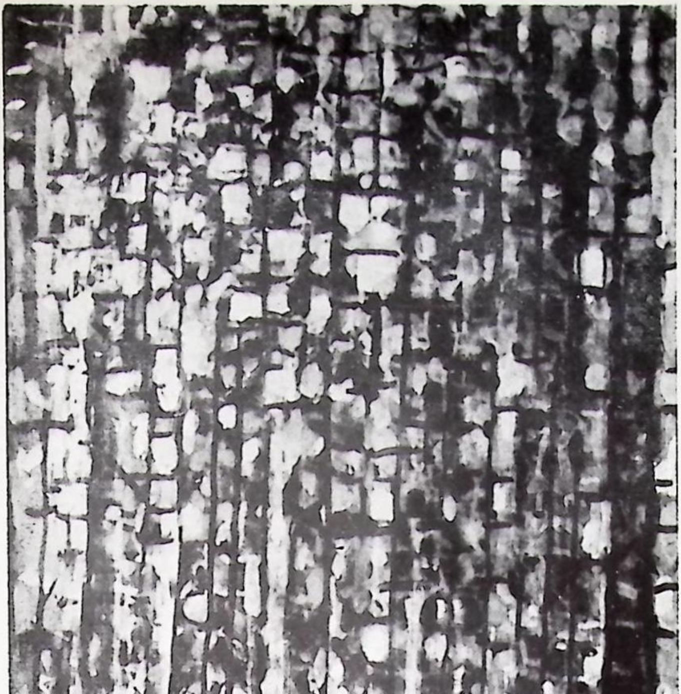
GRUBER, *Natură moartă cu braț* (1944)
GROMAIRE, *Muncitor în căutare de lucru* (1925)
BORES, *Masa pictorului* (1937)
MARCHAND, *Dimineața în port* (1960)



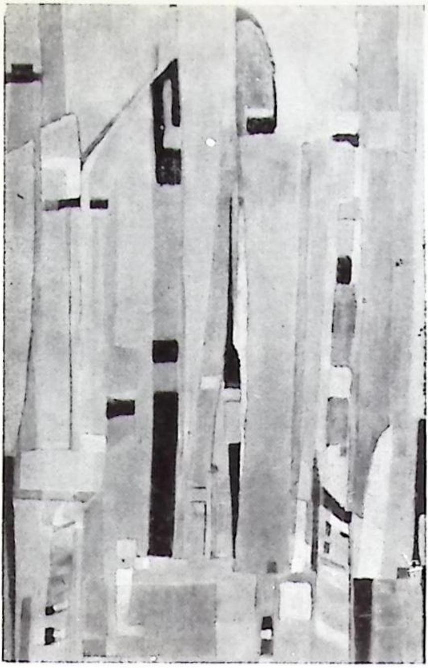




VIEIRA DA SILVA, *Stația de metro* (1953)
VIEIRA DA SILVA, *Fluviul* (1959)



BISSIÈRE, *Compoziție*

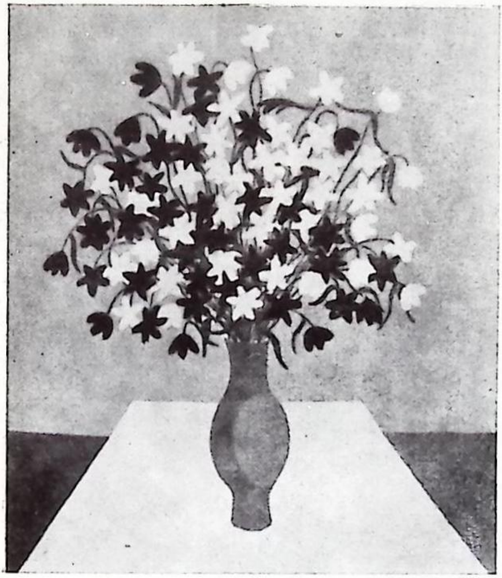


MANESSIER,
Salve Regina (1945)

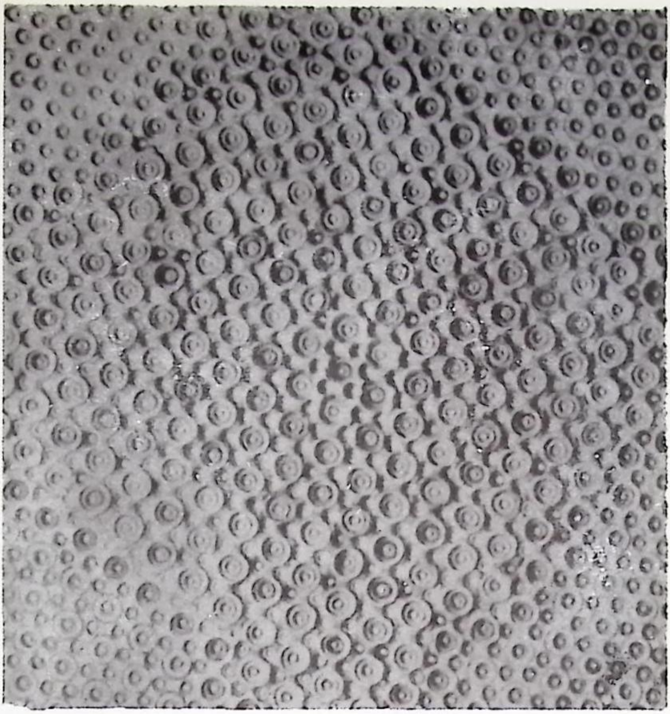
POLIAKOFF,
Compoziție
(înainte de 1954)

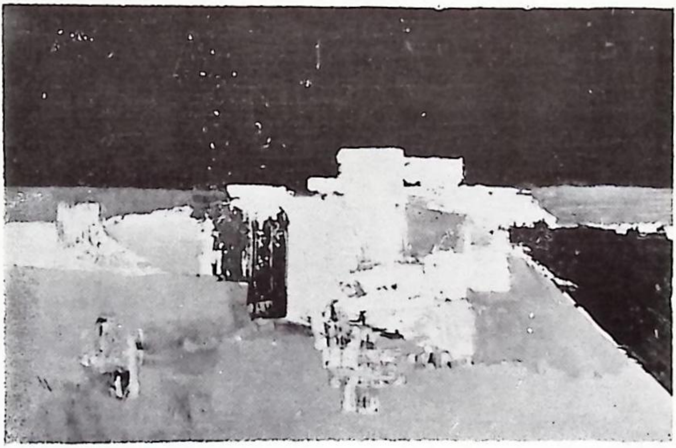
HARTUNG, *T1956-5*

SUGAI, *Pictură*



PAGAVA,
Flori (1957)





VIRDUZZO, *Relief* (1964—65)
STAËL, *Peisaj din Sicilia* (1954)

BAZAINE, *Compoziţie* (1956)
ESTÈVE, *Fleuriel* (1956)
LAPIQUE, *Înainte de start*

GRUBER, *Job*

CHARCHOUNE

Expoziția lui Charchoune prezentată la Muzeul de Artă Modernă din Paris, nu în solemnele galerii de obicei rezervate expozițiilor temporare, ci înr-un mic circuit, mai intim și mai potrivit, de la primul etaj, este, fără îndoială, una dintre cele mai utile și mai meritate pe care le-a organizat, de la crearea sa, Centrul Național Francez de Artă Contemporană. În mijlocul artiștilor și scriitorilor din Paris care, de 50 de ani încoace, n-au cunoscut siluetă mai timidă și ștearsă, parcă speriată, ca a acestui omuleț blînd, tandru, singuratic. Cei mai buni l-au recunoscut, iubit, înțeles și explicat, și mai întîi Picabia, Ozenfant, apoi André Bréton și oameni mult mai tineri ca Riopelle. Dar, această cunoștință, această prietenie n-a trecut niciodată în public, în ciuda cîtorva eforturi meritorii și rare, ale unor galerii ca Jeanne Bucher și mai ales Raymond Creuze. Abia în anii din urmă a fost recunoscută această pictură la justa ei valoare, artistul putînd găsi, în sfîrșit, condiții normale de viață.

Opera lui a fost astfel reconstituită, în esențialul ei, prin reunirea a vreo sută de tablouri remarcabile alese printre acelea pe care le păstrase artistul, prietenii săi cei mai vechi și puținii și neștiuții săi apărători. Ea a fost reprezentată, foarte limpede — în diversele ei etape — ce se succed cu diferențe foarte marcate și cu constante, cu întoarceri care marchează o unitate profundă. Patrick Waldberg este acela care l-a urmărit pas cu pas, de multă vreme, și care ne-a prezentat ocolișurile acestui drum familiar *(Drumul ce nu se sfîrșește*, este titlul unui tablou

al lui Charchoune), într-un text remarcabil, precis și poetic deopotrivă.
El află secretul acestei opere în sursele omului. Charchoune s-a născut în Rusia de acum 80 de ani, la Buguruslav, orășel din provincia Samara, la vest de Ural, pe malurile unui afluent al Volgăi, în mijlocul unei naturi generoase în recolte și în păduri. Copilăria lui s-a desfășurat în contact cu forțele esențiale ce se degajau din sol și din climat. Se cufundă în ele cu trup și suflet, așa cum se arunca, vara, de douăzeci de ori pe zi, în apele rîului învecinat. Waldberg are dreptate cînd subliniază însemnătatea, pentru atîția mari creatori, a acestui contact inițial cu apa ce curge și care leagă prezentul de trecut, ceea ce e cunoscut de ceea ce e necunoscut. Charchoune mi-a spus-o din nou în fața tablourilor sale. Nici unul dintre ele n-a izvorît din altceva decît din această comuniune inițială. Și dacă mai apoi, artistul s-a inspirat foarte adesea din marile teme muzicale sau din anumite opere create de muzicieni, e pentru că el consideră muzica drept o expresie a sufletului și a naturii. „Muzica — spune el — curge de la stînga la dreapta, așa cum se citește o carte sau ca apa unui fluviu cînd o privești de pe malul drept." Și, deoarece vede în muzică un fel de fluiditate naturală, el dă din ea o traducere care ne satisface (în timp ce toate încercările de interpretare sentimentale, literară sau plastică a sunetelor au eșuat). Da, aceasta e ceea ce găsesc la baza acestei arte delicate, murmurate: dragostea pentru apă, pentru fluidități, pentru jocul perpetuu al norilor, al acelor nori minunați ai lui Baudelaire, singura adevărată patrie a străinului.

În ciuda preocupării sale pentru transparență, cu toată dragostea sa pentru lumină, Charchoune se orientează către o mare poezie a formei. Nu e, de altfel, nici o contradicție între această grijă de despuiere și de simplificare, pe de o parte, și voința lui de a se sustrage alterărilor umbrei și opacității materiei, pe de alta. El se apropie astfel de Ozenfant și de purism și pictează cîteva opere de un accent monumental și arhitectural foarte pronunțat, care rămîn unice. Dar se eliberează curînd de aceste aparențe de structuri. Construcția sa, întotdeauna foarte riguroasă, se topește literalmente în juxtapunerea foarte subtilă a acestor straturi, iar inspirația sa

poetică, esențialmente muzicală, se exprimă într-un fel de mozaic de alburi, ale cărui simfonii reprezintă, fără îndoială, aportul cel mai original al pictorului. Această operă se dezvoltă, de atunci, din ce în ce mai liber, trezind ecouri care se repercutează din aproape în aproape și care n-au încetat să răsune, în ciuda fineței și discreției lor, în inima spectatorului sensibil.
Aceasta nu-l împiedică pe Charchoune să se lanseze uneori în noi experiențe și chiar în explozii colorate care contrastează cu gama rece a tonurilor sale ușoare de verde și de brun sau cu variațiile albe. Furtuni, hule îi animă, îi agită permanenta comuniune cu atmosferele și întinderile lichide. Ceea ce face ca, în ciuda permanenței temelor sale, artistul să nu se repete și să nu înceteze de a-și aprofunda limbajul.

MESSAGIER

Dacă tradiţional natura e un spectacol cu care omul caută să se măsoare, la Messagier ea devine o senzaţie vitală implicînd, între ea şi cel ce o interoghează, o osmoză în care întreaga conştiinţă e absorbită. Impresie şi emoţie, pictorul le transformă în forme şi linii, iar efuziunea lui rămîne inextricabil legată de o realitate, al cărei aspect a dispărut. Liniile, culorile materiei sînt revelatori ai unei lumi care ajunge la noi parcă, în negativ sau în transparenţă, în stare de respiraţie, de elan vital, de ritmuri. . .

Opera gravată, pe care Messagier o dezvoltă de douăzeci de ani paralel cu pictura, aduce asupra evoluţiei acesteia remarcabile lămuriri. Inepuizabil teren de experienţă, gravura e un simbol al procesului de creaţie al pictorului. Ea îngăduie precizarea virtualităților, a inefabilului, ce capătă viaţă concretă, fizică, pe măsură ce dispar aparenţele şi chiar structurile. „De o parte hîrtia vie, de alta arma moartă", a scris Messagier în legătură cu monotipurile sale.

Chiar de la începuturile sale, Messagier adoptă o viziune aeriană, care surprinde obiectele şi lucrurile în masă, separate de aceeaşi linie de contur, fie că sînt aşezate în picioare sau răsturnate. Astfel lumea e văzută ca o plajă prelungă, panoramică, orizontală sau foarte înclinată, în care diversele elemente se întrepătrund, se organizează, se încolăcesc. Natura este, şi ea, în întregimea ei, mutaţie, trecere. Dar pentru a-i străpunge aparenţele, trebuie să ai cheile potrivite. Semnele suspendate — doar atît a rămas din fiinţele dispărute; imaginea

lor pe malul celălalt. Ele se degajează din masele prea dense, din norii învolburați, din rețeaua și firul labirintului. Ghemul de linii și hașuri închide în el întreaga semnificație a operei.
Astfel, opera lui Messagier oscilează între expresie, aluzie și elipsă, între densitatea materiei și puritatea semnului, după cum în gravurile sale alternează acvatinta cu suprafețe moarte și păienjenișurile de *pointes sèches*.

Capitolul 8

SEMNE ŞI MATERIE

HARTUNG

După ce a dus la bun sfîrşit un program de retrospective ale unor mari artişti din prima jumătate a acestui secol, ca şi de expoziţii antologice de pictură contemporană în Europa şi în America de Nord, Fundaţia Maeght a abordat un nou capitol al activităţilor ei. Acesta consta în a acorda, de astă dată, locul cuvenit celor pe care se cuvine să-i numim maeştrii de azi, novatorilor, creatorilor picturii noi, celor care ies din stadiul de experienţe şi de căutări şi intră în acel de înflorire a unei opere ajunsă la întreaga ei dimensiune şi greutate.

Primul dintre artiştii chemaţi a fi astfel recunoscuţi a fost Hartung. Şi, pentru a se marca bine sensul acestui nou ciclu de expoziţii, i s-a cerut nu o retrospectivă a întregii sale opere, ci un bilanţ al muncii sale din ultimii zece ani, ceea ce a însemnat o foarte amplă panoramă a realizărilor sale actuale.

Alegerea lui se impunea. Hartung se află în fruntea noii picturi europene, aşa cum Pollock s-a aflat în fruntea celei americane. Diversitatea operei sale trecute, a inovaţiilor sale în domeniul abstracţiei, partea pe care a făcut-o întotdeauna emoţiei şi lirismului, caracterul cu adevărat inventiv al soluţiilor pe care le aducea în toate domeniile, toate acestea au fost şi mai înainte marcate prin diverse expoziţii, prin actul de recunoaştere care a fost un Mare Premiu decernat în unanimitate la Bienala de la Veneţia, prin lucrările sale, prin filmele ce i-au fost consacrate. Toate acestea rămîn prezente în memoria noastră. Dar se cuvenea să-i fie marcată opera nouă,

reuşitele încercărilor sale, valoarea lecţiilor pe care le-a dat, posibilităţile şi bogăţiile ce le oferea.

Au fost alese şaizeci şi patru de opere de format mare, datate din 1962 şi pînă în 1971, printre care se găsesc realizările cele mai importante, semnele cele mai fulgurante ale măiestriei pictorului Hartung. Vreo douăzeci de opere, pictate nu pe pînză, ci pe hîrtie au permis să se urmărească mai îndeaproape evoluţia gîndirii sale şi au relevat poate mai mult secretul mijloacelor sale. În sfîrşit, vreo douăzeci de pînze recente au arătat evoluţia ce s-a produs în el şi au permis să se prevadă orientarea pe care o ia acum creaţia lui.

E ceva de importanţă capitală, deoarece Hartung, care nu s-a mulţumit niciodată cu reuşitele sale, înţelege să ne mai dovedească, în continuare, că pentru el totul rămîne de făcut. Ansamblul operelor realizate de zece ani încoace rămîne totuşi de o remarcabilă coeziune. Vedem în ea un admirabil exemplu al acelei libertăţi regăsite, care nu se cucereşte decît după îndelungi premonițiuni, un antrenament al inimii, o perfectă ascultare a mîinii faţă de spirit. Pentru a o obţine, e nevoie mai puţin de a practica exerciţii asidue şi mai mult de a pregăti în sine un fel de disponibilitate, de vacanţă şi, în acelaşi timp, de exaltare. Atunci a venit clipa cînd gestul capătă o importanţă fulgerătoare; departe de improvizaţie, el este făcut din efuziuni gîndite, dintr-o excitaţie foarte învecinată cu miracolul creator.

Pentru Hartung, culorile fluide asigură nuanţele cele mai subtile fără ca nimic să transpară din mutaţiile interne. Ele îmbrăţişează de minune suportul, sămînţa sa sau suprafaţa lui plană, densitatea lui, şi se pretează la orice tratamente, reacţionînd la accentele sau la presiunile cele mai uşoare, ca un seismograf sensibil la cea mai mică fremătare. Culorile sînt făcute dintr-o preparaţie specială din substanţe noi, un fel de medium în care se integrează prafurile de culoare cu uscare aproape instantanee şi permiţînd intervenţia imediată a creioanelor sau pensulelor, ca şi a acelei lucrări de săpare în care Hartung excelează atunci cînd procedează prin scrijelire, răzuire, rupere, retragere a substanţei în propia ei profunzime. Nici o atingere sau reluare nu vine să disperseze, să atenueze elanul creator care, dimpotrivă, se intensifică pînă la explozie definitivă. Suprafaţa ese obţinută nu prin

straturi succesive, ci prin proiecții directe și perfecte dintr-o materie încărcată de tot felul de interferențe misterioase. Culoarea iradiază masele centrale, adevărate nuclee încercuite din toate părțile, prelungite prin treceri nesimțite la toată gama tonurilor reci sau calde. De la grafisme pure, Hartung trece astfel la o prodigioasă efervescență. În plină pastă, chiar dacă aceasta este ușurința însăși, se desfășoară cozi de cometă răsturnate, împrăștiind volute, vîrtejuri, o întreagă mișunare de luminozități obscure evoluînd între atmosfere.

Aceste dependențe, aceste transparențe însuflețite exprimă mult mai mult decît tot ce revelează viziunea cea mai scrutătoare. Influx de forțe și de elanuri, ele acționează asupra materiei nebuloase pentru a o înviora și fecunda. Picturile pe hîrtie (experiența grafică a lui Hartung este infinită) permit să se vadă cum știe artistul să se păzească de propriile sale antrenamente. Luciditatea sa este întotdeauna fără cusur. Oricărui risc de fărîmițare a materiilor, de dispersiune a formelor, cu toate magiile pe care aceasta le comportă, el îi opune cînd trebuie o întoarcere la structuri esențiale. Planurile mișcătoare se fixează pentru o clipă. Culorile pure reapar, exaltate prin permanența negrurilor înfruntate cu alburile, deopotrivă ca referință și ca termen. Aceste structuri astfel reafirmate se regăsesc pe pînzele noi, chiar dacă ele rămîn în planul din urmă. Expresia năvălește în aceste culori inventate, care nu datorează nimic aparențelor vieții, ci reflectă mai curînd un foc lăuntric, splendori minerale, bogății în combustie. Ritmurile se lărgesc la dimensiuni cosmice, precum acele încrețiri geologice fundamentale care determină suprafața pămîntului.

Și Hartung ne îmbie la o constantă ascensiune. Deasupra blocurilor înfruntate, deasupra maselor întunecate, piramidele formelor ajung la un punct de lumină plin de strălucire. Culorile revin la soarele inițial. În toate aceste raze proiectate, se vede aprinzîndu-se inima omului.

AFIRMAREA LUI SOULAGES

În Franța, ca și în străinătate, Soulages s-a impus dintr-o dată ca talentul cel mai viguros al picturii franceze contemporane. Întrebarea pe care ne-o puneam insistent, și anume cine va prelua ștafeta marilor pictori din prima jumătate a veacului, a căpătat un răspuns categoric. De douăzeci de ani această operă oferă iubitorilor săi exemplul unei remarcabile continuități în ceea ce privește progresul, afirmarea și certitudinea valorii ei.

Soulages s-a afirmat cu mare siguranță de la prima expoziție (la excelenta și efemera Galerie Lydia Conti, în 1949), abordînd firesc — ca și cum etapele inițiale ale formării sale ar fi fost depășite — o lume de forme create, cu o prezență liniștită și fermă. De atunci opera lui se dezvoltă neîncetat, explorînd cu răbdare universul creat, revelîndu-i unul după altul aspectele, păstrînd față de spectator o anume detașare, dar și un contact direct.

Cine este omul și care sînt izvoarele operei? Soulages s-a născut în 1919 la Rodez, unde a trăit pînă în preajma războiului. În această provincie îndepărtată, chiar și pictura proastă e absentă. La liceu se desenează după gipsuri antice și Soulages consideră că aceasta i-a fost de mare folos. Cărțile de istorie vorbesc de neîndemînarea artei romane, dar tot ce vede din ea îi dovedește contrariul. Toate acestea fac ca nimic artificial să nu influențeze ori să deruteze un tînăr spirit sensibil la atmosfera orașului, a regiunii, a monumentelor ei. De altfel, Rodez e un oraș important: pe un platou golaș, cu orizontale

cenuşii, foarte uşor colorate în ocru sau verde pal, se detaşează, la zeci de kilometri, turnul înalt, din gresie trandafirie, al catedralei; dacă te apropii cît de cît descoperi că pe marginile unei rîpe încălecate de un pod scăldat iarna în brumă şi fum se etajează case ce par astfel suspendate între pămînt şi cer. La nord, în strîmtorile muntelui, Conques oferă minunatul său tezaur de statui barbare din metal ciocănit, încrustat cu nestemate. Soulages s-a mai pasionat şi pentru săpăturile sub dolmene, unde se găseau mărgele din salbe străvechi şi instrumente din os şi a privit îndelung misterioasele pietre gravate din muzeul Fenaille.

Astfel el s-a aflat în contact cu pregnanta realitate a artelor originare din Galia şi din Franţa medievală, asupra căreia s-au aplecat cu folos cercetătorii şi eruditii provinciei, cu mult înainte de actuala vogă a acestor cercetări, dar care revelează desigur şi mai bine influenţa mesajului lor asupra unui tînăr frămîntat de inocente întrebări. Soulages a păstrat cîteva pînze, pictate prin 1934, peisaje cu arbori filiformi şi chinuiţi, dispuşi în negru pe un fond roz sau gri. Sincer vorbind, nimic nu anunţă ceea ce va fi arta pictorului. Iar a considera marile verticale negre din operele sale recente ca o evocare a copacilor şi a pădurilor ar însemna să te opreşti la facile aparenţe. Sînt convins că formarea lui Soulages s-a produs la un nivel mult mai interior şi mai adînc. Venit la Paris în 1938, are revelaţia unei arte vii în faţa naturilor moarte ale lui Cézanne, expuse la Galeria Rosenberg. In amintirea tuturor celor ce au văzut-o, această expoziţie a lăsat o impresie de perfecţiune şi de plenitudine neegalată. Ca şi cînd toate temerile, toate neîncetatele căutări ale lui Cézanne ar fi fost rezolvate în această împlinire de fructe, cele mai frumoase din cîte au fost vreodată pictate. Ceea ce e hotărîtor pentru vocaţia tînărului pictor.

Vine apoi războiul, silindu-l să-şi întrerupă orice încercare de studii tradiţionale. Refugiat în regiunea Montpellier, transformat în ţăran, Soulages nu conteneşte să-şi gîndească pictura, fără s-o poată face însă. Formaţia lui rămîne exclusiv mentală. Se dezvoltă, se întăreşte în încercări, devine acest colos placid care-şi ascunde fragilitatea şi nerăbdările; arta lui încă virtuală creşte o dată cu el şi se pune la încercare în dialogul

ce se instaurează cu tînăra femeie devenită tovarăşa acestei meditaţii tainice. Soulages pictează uneori naturi moarte sau încearcă să asocieze diversele feţe ale obiectului, net opuse. Într-o zi vede un desen de Pascin făcut din desfăşurarea unei singure linii, ce trece de la un personaj la altul. În acelaşi mod leagă elementele tabloului său, degajînd din ele un arabesc ce capătă o semnificaţie în sine. Dar curînd observă că acest grafism continuu devine o convenţie, o figuraţie ca oricare alta. Şi chiar dacă permite realizarea unei mişcări, a unui ritm, ea îl leagă pe spectator de demersul pictorului, îl face să urmeze prea aproape drumul mîinii pe pînză, în detrimentul chiar al operei create.

Or, ambiţia lui Soulages — de care a devenit conştient încă din 1948 şi care de atunci l-a călăuzit prin toate greutăţile şi l-a apărat de orice ezitare — este de a dezvălui o lume transformată, adică de o evidenţă care depăşeşte omul, impunîndu-i-se în acelaşi timp. Această lume n-ar putea fi făcută prin urmare din elementele realităţii şi nici dintr-o simplă transpunere sau deformare a acestora. Şi nu poate nici să se nască dintr-un joc al spiritului sau dintr-o rece speculaţie ştiinţifică. E vorba de a realiza un fel de realitate superioară, de neînţeles şi necunoscută pînă atunci, dar care să aibă respiraţia lucrurilor vii şi forţa concretului. Această lume, Soulages a întrevăzut-o mai întîi ca printr-o decupare a formelor profilate încă fără consistenţă şi fără substanţă. Foarte curînd perspectiva se adînceşte; pînza este traversată de mari axe, ca nişte grinzi sau ca nişte bîrne a căror densitate întunecată se detaşează pe limpezimea siderală, rece a fondurilor galbene, trandafirii sau albastre. Curînd grosimea acestor materiale întunecate se nuanţează şi se accentuează. Pe negrurile profunde, pe brunurile dense apar striuri şi de ele se agaţă lumina. Se naşte un fel de nouă materie, intermediară parcă între pictură, piatră şi lemn. Chiar în desenele mai vechi, Soulages obţinuse o materie densă ce se cojea şi pe care o prelucra întocmai ca lemnul. Trage foloase şi mai mari din opoziţia dintre aceste materii fibroase şi lemnoase de prim-planurile picturii sale şi fondurile deschise şi netede ale spaţiului subiacent.

Uneori formele se etajează în înălțime, ca niște blocuri hieratice și statice dar sustrase gravității și marcînd dominația forțelor de sus în jos. Sau se încalecă și se întretaie căpătînd o semnificație crudă, îngrijorătoare, ca și cînd ar suferi atracția laterală a unor forțe dinamice. E din nou o artă monumentală, cu accente grave și maiestoase care ne poartă cu gîndul la orgă.
Tehnica lui Soulages este acum de o mare măiestrie. Deși vrea să dispară în opera ivită, o marchează în chip inefabil: culoarea este etalată în dungi late puse cu cuțitul sau cu bidineaua și violent frămîntată. Pictează direct, fără nici un fel de încercări prealabile, fără pregătire. Poate trece ușor de la o pictură la alta, la o guașă ori la un desen, în indiferent ce ordine, pînă ce-și epuizează elanul. Dar de cîte ori n-a așteptat pictorul să treacă o noapte lungă, pînă ce să apară lumea pe care a presimțit-o că se va ivi în licărirea rece a dimineții?!

NICOLAS DE STAËL

Sub influența lui Robert Delaunay, a cărui operă finală a înflorit în forme abstracte, mulți artiști se și degajaseră de ascendentul obiectului. Alții încercaseră să reînnoiască imaginea supunînd-o legilor propriei lor subiectivități. Pentru ei, lumea trebuia să-și destăinuie secretele, să-și mărturisească misterele.

„Nu pictez înainte de a vedea. Nu caut nimic altceva decît pictura vizibilă pentru toată lumea", îi scria Staël în 1950 lui Douglas Cooper.

Pentru el, pictura era o materie animată, vie, în care se realizează și se concretizează formele și viața acestora. Toate elementele care compun forme — suprafața, conturul, planul în care culoarea se situează, în fine culoarea însăși — intervin în creație și în compoziția operei. Raportîndu-se mereu unul la celălalt, aceste elemente trebuie înțelese ca un tot. Se observă, din acest punct de vedere, că adevăratul obiect rămîne pictura și că opoziția, făcută adesea în acea perioadă, între figurativ și abstract, nu mai are nici un sens. Există la Staël o forță, un elan vital atît de puternice încît era în firea lucrurilor ca el să cerceteze expresia mișcării, universul static neputînd corespunde violenței de expresie pe care o căuta. Redescoperind acest principiu dintotdeauna cunoscut, și anume că pentru a fi perceptibil, dinamismul trebuie în anumite părți ale operei să se opună staticului, Staël construiește un spațiu fluid dar stabil, pe care-l animă fie prin semne urcătoare sau coborîtoare, fie renunțînd la scriitură, prin suprafețe grase, untoase, care, juxtapuse, dezvoltă un ritm. Niciodată Staël n-a cultivat exuberanța;

mişcarea, la el, nu e impetuoasă. E reţinută, deloc constrînsă. Are o aplecare spre ritmuri lente. Vîrtejurilor festive el le preferă gravele şi calmele evoluţii de ritual sau de ceremonie. Negrul domină, străluceşte, îşi impune greutatea. Staël îl întrebuinţează ca pe instrumentul unei anume lumini. Densitatea culorii devine la el element de construcţie. Pete, mase colorate se apropie sau se depărtează, făcînd să strălucească în interstiţiu reflexele desenelor succesive. Contur, linie, sînt repede abandonate şi trăsătura dispare. Desenul ia naştere din forma însăşi a petelor, ale căror margini apropiindu-se lasă să se vadă rigole de umbră. La limitele lor, inegale, lumina se destramă. Culoarea e pusă pe suprafaţă cu un gest larg, generos. Expresia ei se apropie de aceea a unei construcţii din care Staël preia spiritul geometric, regăsind bucuria profundă şi fizică de a turna ipsosul.

Toată această pasiune, toată exaltarea şi ardoarea senzorială sînt reţinute de o înaltă tensiune, de o admirabilă şi profundă rigoare. Lipsit de complezenţă, Staël resimte nevoia de a-şi împinge demersul la limitele posibilului. Dar curînd aceste plăci armonios grupate, formînd largi planuri animate de accidentele de execuţie, se organizează pentru a compune un spectacol, pentru a schematiza personaje. În seria intitulată *Fotbalişti,* Staël se străduieşte să dea un nou ritm, o ordine nouă. Opune cadenţe vii şi puternice. Din ce în ce mai mult realitatea se impune. Totuşi nu omul e acela care atrage atenţia pictorului, ci caracterul acţiunii la care participă: jucători alergînd după balon (efectul este de îmbrîncire); echipa desfăşurîndu-se pe teren (juxtapunere). Această apropiere de realitate o urmăreşte şi în ciclul *Muzicieni* sau în *Dansatorii de jazz.* Organizarea spaţiului este încredinţată unei culori violente, mai puţin densă şi mai transparentă. Structura generală joacă pe lungi verticale şi linii oblice, ca şi cînd compoziţia, structura şi tonalitatea, totul laolaltă, erau concepute pentru a reda, exclusiv prin mijloacele picturii, nostalgia sfîşietoare a blues-urilor, glasul de umbră al saxofonului, brusc întrerupt de stridenţa trompetei.

În sfîrşit, folosind culori arbitrare, aşa cum făcea odinioară Van Gogh pentru a exprima „cumplitele pasiuni umane“, Staël pictează peisaje. Simplifică paginaţia pînă la limită, utilizează forme geometrice şi elimină toate

detaliile care ar putea supraîncărca drumurile, falezele și vederile sale înclinate spre porturi și mări. Această structură puternică îi servește ca să construiască spațiul prin culoare, dar de astă dată, el îl vrea imens sau infinit.

Opera lui pare să rezume astfel esențialul unor experiențe foarte diverse, ceea ce este cît se poate de evident, deoarece ea e remaniată într-un foarte scurt răstimp. Traiectoria care se încheie în 1955 are un caracter fulgerător și dramatic. Această evoluție ce se desfășoară parcă în sens invers pare să-și întîlnească încheierea în însuși începutul ei.

SERGE POLIAKOFF

Pentru Poliakoff pictura a fost o cucerire lentă şi dificilă. Născut la Moscova în 1906 îşi petrece prima tinereţe hoinărind prin Europa cu chitara la spinare. La Paris, unde ajunge în 1923, începe să studieze la Academia Grande Chaumière şi la Academia Frochot. Ceva mai tîrziu frecventează Slade School din Londra. Adevărata sa formaţie începe în 1937, cînd îl întîlneşte pe Kandinsky, instalat de curînd la Neuilly-sur-Seine, şi cînd frecventează reuniunile în care Robert Delaunay expunea prietenilor şi cîtorva tineri pictori ideile sale despre o artă monumentală, cu forme dinamice şi colorate, la scara unei lumi noi. Poliakoff se angajează pe calea artei abstracte, iar de aici îi trebuie nu mai puţin de zece ani de tatonări şi încercări adesea dezamăgitoare, de luptă cu inerţia materiei, arta lui se afirmă spontan în 1947, cu o forţă nedezminţită de atunci încoace. Artistul a dobîndit un stil, un accent propriu şi ocupă un loc privilegiat în mişcarea artei universale, rămînînd însă la fel de departe de răceala geometrică ca şi de solicitările impulsive ale grafismului, de hazardul materiei şi de insistenţa gestului. Drumul lui e neted, fără ezitări — o înflorire continuă.

Numai cu unele amintiri foarte vechi ar putea fi comparată opera lui: fondul intens colorat al icoanelor ruseşti, culorile contrastante ale sarcofagelor egiptene. E o artă exprimată esenţialmente în suprafaţa pînzei, jocul formelor e adus în primul plan, unde nu există nici spaţiu, nici adîncime, nici cer, nici pămînt, nici perspectivă 234

— ci o desfăşurare de forme pure, adesecori supuse unor ritmuri magice.
O pictură de Poliakoff e în primul rînd o explozie; la limita planurilor colorate apare ca printr-o ruptură un fel de nouă proliferare, mugurele unui nod central, alteori, dimpotrivă, ruptura se închide printr-o cicatrice, un punct de întîlnire a elementelor de semn contrar. Opera oferă astfel întotdeauna un centru spre care tinde arhitectura ei, şi din care ea iradiază.
Planurile schiţate de Poliakoff sînt net desenate, contrastele de culoare sînt violente; ele asigură lizibilitatea operei, desenată în contururi clare şi neprevăzute, ciudate şi chiar umoristice; dar nu-s nici cursive, nici uniforme; plămădite dintr-o materie granuloasă care invită la pipăit, ele sînt mobile, schimbătoare, înviorînd amintirile. În lucrările recente, revărsările devin mai luminoase, mai nuanţate, lăsînd să apară pe pînză zone limpezi. Elementele artei Poliakoff se apropie uneori de formele esenţiale: cerc, pătrat, triunghi, fără a se păstra însă în limite geometrice, ascultînd pur şi simplu de tendinţa materiei de a se supune în mod inegal, arhetipurilor inevitabile. Construcţia lor rămîne asimetrică, rezultînd dintr-un fel de autogenerare. Poliakoff nu urmează niciodată o temă prestabilită, ci creează teme pe măsura lui. Impune maselor colorate un cadru care e reflexul propriului său ritm interior; acesta e pentru el mijlocul de a da stabilitate suprafeţelor care, în limitele astfel stabilite, rămîn totuşi fluide şi unduitoare.
Poliakoff iubeşte materia fastuoasă, pe care o aşterne în straturi succesive, ce se îmbogăţesc unul pe altul; în timpul din urmă pare să acorde o importanţă din ce în ce mai mare tuşei colorate, pe care o aşază în evantai în jurul unui centru, şi căreia îi conferă o autonomie de expresie ca şi cînd în opera dată ar izbucni dintr-o dată pretutindeni o mulţime de alte posibilităţi.

Capitolul 9

DIVERSE CERCETĂRI

CHAPOVAL

Chapoval mi-a lăsat o amintire strălucită. Avea fruntea înaltă, bombată, părul ondulat, iar privirea i se lumina de un surîs interior. Întîlnirea cu el pe plaja însorită de la Mimizan îmi amintește și acum de marile saluturi din „Bună ziua Domnule Courbet". Sub această aparență se ascundea totuși un destin frămîntat și tragic, pîndit de moarte. După deportarea și dispariția mamei și a surorii lui mai mari, după mizeriile războiului, după adăposturi și sărăcie, urmează afirmarea operei și perspectivele succesului, dar o dată cu ele neliniștea, un fel de incompatibilitate cu viața și apoi brusca sa dispariție așteptată, acceptată, într-un atelier singuratic din Montparnasse.

Curînd după aceasta, la Marsilia, îl întîlnește pe Roger Gindertael, critic dar și pictor cu o mare cunoaștere a meseriei, care îi dă îndrumări și pe care-l va considera totdeauna ca pe adevăratul său maestru.

Din nou la Paris, apoi la Toulouse și în Angenais își perfecționează viziunea și tehnica, încă de pe acum foarte personale. Cînd se reîntoarce în Capitală, după Eliberare, pentru a-și lua locul printre tinerii pictori, el este pe deplin format. Și-a cucerit cu pompă acest loc, și în scurt timp avea chiar să ajungă în frunte. În 1947 i se decernează unul dintre primele și cele mai meritate premii ale Tinerei Picturi, toată lumea își pune în el cele mai mari speranțe. Se împrietenește cu o serie de colecționari, printre care Dutilleul, cu criticul Charles Estienne; e primit la Galeria Jeanne Bucher, unde va expune cu regularitate. La sfîrșitul anului 1949 pri-

meşte premiul Kandinsky şi începe să fie invitat la marile expoziţii din Franţa şi din străinătate. La moartea lui subită, în 1951, nu se ştie încă bine care e aportul său şi opera lui e insuficient cunoscută. Lucrurile aveau să se lămurească în lipsa artistului. În afară de rare omagii, ca acelea ale Galeriei Benezit din Paris și al Expoziției „Pictori de azi" din Torino, puține au fost prilejurile de a-i cunoaşte tablourile. Ele trebuie căutate cu răbdare, pentru a reconstitui demersul pictorului. Acesta e și scopul expoziției actuale, prima manifestare de seamă ce oferă o selecție a momentelor importante ale creației sale. Realizată în mai puțin de zece ani, vreo patru ani de pregătiri şi alți cinci de eforturi intense, în direcții diferite, această operă își recapătă astăzi unitatea. Rămasă în afara modelor succesive, ea redescoperă accente vechi, se hrăneşte cu marile exemple şi abordează din instinct căi ce vor fi luminate abia mai tîrziu. Odată eliberat de figurile masive pe care le picta la început, Chapoval construieşte obiecte, cu un remarcabil simț al spațiului și al adîncimii. În legătură cu debutul lui, Dorival a evocat marea umbră a lui La Fresnaye, şi multe alte lucrări, vădind ştiinţa valorilor, amintesc de Juan Gris. Dar marea diferență dintre ele şi amintirea încă atît de prezentă a cubismului, în 1944, este tocmai această construcție, nu din suprafețe și din decalaje mărite, din perspective adînci, în care formele se izolează, se repartizează afirmîndu-şi toate particularitățile, ordonîndu-se după raporturile tonale și valorile nuanțate ale unei game foarte largi. Chapoval are întotdeauna amploare și o sobrietate a stilului. Raporturile fundamentale de alb și negru pe care le fructifică se îmbogățesc cu alte culori delicate, verde, albastru, roz, ce par o înflorire grațioasă a întregii sale sensibilități. Studierea părții necunoscute a formării sale dezvăluie cercetarea statornică a structurilor fundamentale ale operelor celebre ale trecutului, din care rezultă guaşe fine în care se lasă în voia jocului, a improvizațiilor de forme libere.

De altfel pictorul scapă repede de rînduielile prea stricte. Dacă e încă atras de marile ritmuri verticale sau de mari convulsiuni ca de torțe, ori de fum care se ridică, odată cu desăvîrşirea perioadei sale abstracte îl aşteaptă o libertate totală. Structurile sînt reduse la liniile sprin-

tene care orientează compoziția prin unghiuri subtile, prin săgeți, semnale — în străluciri vesele animate de pete și unde de culoare. Volumele sînt reunite prin fire aeriene, și, cu toate că nu e cu putință să descifrezi vreun aspect al lumii vizibile, te simți în prezența mecanismului ei viu, esențial. Sînt opere de o libertate atît de mare, și atît de fericit echilibrate, ritmate și compuse, încît ar putea fi realizate la mari dimensiuni. Instructive și meditate totodată, ele sînt de o inventivitate ingenuă și fermecătoare.

După această împlinire din 1949 și 1950, și pe alocuri simultan, Chapoval începe să-și pună și alte probleme. „Unde începe și unde se termină natura?" scrie el în 1950. În lucrările mai noi, și mai ales în studii și eboșe, reapar amintiri, evocări mai directe de obiecte, naturi moarte, dar despuiate de formele lor obișnuite, evocate ca prin ceață, vis și fum. Se străduiește parcă să exprime esența lucrurilor într-o aparență globală, de-abia perceptibile. Dar își dă sfîrșitul tocmai în momentul cînd ajunsese ca printr-o viziune informală să poată exprima densitatea formelor.

Și cum să nu emoționeze forța subiacentă, întrucîtva sălbatică, ce-l împinge să caute a tencui culoarea pe toate laturile motivului, de parcă ar vrea să-l reprezinte cu toată atmosfera înconjurătoare.

Chapoval revine deseori asupra pînzei, căutînd febril să mai pună vreun accent. Face cu plăcere schițe la dimensiunea pînzei, care-i permit să atace forma finală a lucrării fără nici o ezitare; gestul lui e ușor de recunoscut. Pictează cu sinceritate, cu simplitate, fără a se preocupa de ideologii și simboluri, nu ca să placă, preocupat de calitatea picturală, de frumusețea materiei transparente și netede, de linia grațioasă și de armoniile sobre, serioase. De aceea cred că opera lui trăiește și că, în ciuda morții, destinul său se împlinește.

REQUICHOT

Requichot s-a născut în 1928 şi a murit în 1961. Opera nu se extinde decît asupra cîtorva ani. Timpul scurs de la moartea lui e suficient totuşi pentru a crea distanţa necesară unei judecăţi. Evoluţia lui Requichot ne apare, în variaţiile ei, cu un profil foarte bine definit şi cu un caracter organic, inexorabil.

Cu toată severitatea selecţiei, s-au păstrat pentru fiecare din tentativele lui cîteva mărturii semnificative. Din ele reiese o demonstraţie ale cărei premise şi prelungiri se identifică uneori în desene remarcabile.

Imbibat la început de gîndirea religioasă, Requichot traduce în imagini universul său spiritual. Dar de îndată ce renunţă la aceasta şi intră la Şcoala de bele-arte, resimte nevoia de a da formă şi structură descrierii sale. Construieşte cu mult simţ al volumelor figuri obsedante, asexuate, monstruoase ce se lovesc parcă de cadrul pînzei. Pictorul se vede fără ieşire; opera sa e de o forţă prea concretă. În curînd o va recuza cu totul.

Mai întîi prin fragmentarea culorii şi a suprafeţei. Această trecere prin divizionism, deosebit de importantă, nu este însă pentru el decît un mijloc, o disciplină şi reprezintă desigur partea cea mai puţin originală a operei sale. El urmăreşte descompunerea dincolo de aparenţe decupînd suprafaţa pînzei în părţi pe care le reia, dîndu-le contur, destrămîndu-le limitele ori răzînd culoarea cu lama. La fel procedează cu obiectele

 preţioase a căror formă ascultă de imaginaţia lui şi care,

izolate pe altă pînză ori pe alt carton, capătă un caracter net de email sau de piatră prețioasă.

Acestor obiecte inventate, atît de ciudat elaborate, le adaugă uneori trăsături, excrescențe, antene ce declanșează alte evocări, ori cîrcei asemănători cu ai viței de vie, căzuți sau proiectați în spațiu în căutare de asperități de care să se agațe. Aceste excrescențe adăugate, și chiar nucleele de bază, Requichot le caută în materiale existente, în imagini imprimate printre care descoperă o mare varietate de forme și de culori. Cu atît mai mult cu cît creează un prețios dezacord între desenul cu un decupaj foarte personal pe care-l impune acestor elemente și sensul pe care-l păstrează fragmentele considerate astfel și subordonate cu grijă. Colajele sale nu sînt niciodată gratuite. Elementele unui animal de pildă, luate aidoma, ca în realitate, labe, coaste, urechi, bot — regrupate, formează alt animal, de o speță nouă, dar păstrînd ceva din caracterul originar. Requichot întrebuințează de altfel termenul de „hîrtii alese"[1] pentru a marca faptul că nu se mulțumește cu întîlnirile întîmplătoare de hîrtii colorate, că elaborează cu atenție apropierea lor, pe care o hotărăște în așa fel ca să le supună cu precizie dorinței sale. Renunță sistematic la combinațiile forțate, păstrînd doar unele elemente, mereu aceleași, din cele mai simple, pentru a crea prin repetarea lor obsesivă o materialitate nouă. Ca de pildă în cele cîteva opere monumentale (printre ele se numără un mare triptic), pe care le realizează numai cu motive de hîrtie de legat cărți; ochii aplicați, suprapuși într-o proliferare extraordinară, se înscriu ca o pădurice în cadrul vegetației de ramuri și spirale, pe fonduri luminoase. Privite de aproape, uimesc prin bogăția obținută din atît de puține elemente de bază.

Simultan, Requichot explorează aceeași bogăție în însăși materia picturală. Cum obține chiar și în colaje o anume densitate, cu atît mai mult caută să realizeze în pictură efectul de densitate, de profunzime. Strînge, pentru aceasta, în cutii speciale, resturi de culoare pe care le amestecă pînă ce obține o pastă groasă, pe care

---

[1] Colajului i se spune și „papiers collés" (hîrtii lipite) (n.tr.).

o aşază pe pînză, sub formă de inele, spirale, arabescuri şi accente.

Astfel realizează o lume de „relicve". Pare că vrea să cuprindă toate neliniştile sale într-un cadru cu tonuri adînci, în care dispune şi elemente străine. Astfel, în centrul unui tablou, un craniu e acoperit de culori prelinse, care abia lasă să se întrevadă cavităţile larg deschise. Grote misterioase şi profunzimi abisale sînt evocate în aceste opere unice. Ca să dea statornicie şi durată investigărilor sale în domeniul mobilului şi obscurului, Requichot se ocupă timp de cîţiva ani de sculptură: două lucrări stau mărturie; utilizînd inele, pe care le sudează numai într-un punct, ca să poată căpăta diferite mişcări, el construieşte mai întîi o mare formă suspendată, şi apoi o prodigioasă încolăcire, viscerală, înscrisă într-un cadru riguros.

Numeroasele desene, mare parte în tuş, dau şi ele imaginea evoluţiei creatoare a lui Requichot: ţîşnirile de şerpi şi de cîrcei sînt succedate de răbdătoare construcţii metodiste. Formele se îmbină, se îngemănează, se multiplică în spaţiu.

Requichot scoate efecte deosebite din alb şi negru. Alături de atîtea profunzimi colorate, unele din ultimele sale pînze sînt doar pete de tuş ori de culori sumbre, proiectate de vibraţia cuţitului de paletă pe rugozitatea pînzei. Dar aceste trasee sînt împresurate de stele armonioase, de-a lungul marilor axe ordonatoare. Obsesiile, ideile fixe stau, desigur, la baza operei lui Requichot. Dar fără insistenţa sau monotonia automatismului. Dimpotrivă, se fac simţite lupta, intervenţia voită şi continua selectare.

BELLEGARDE

Ani de-a rîndul, căutînd absolutul, Bellegarde a refuzat să picteze în culori. Nu folosea decît albul, din care a obținut totuși efecte extrem de subtile și un joc de intensități și de vaporozități care-l conducea la o expresie sobră și eficace. La capătul acestei experiențe a avut revelația forței culorii pure, și chiar dacă a fost tentat să recurgă la alte materiale, a înțeles totuși repede că nu acesta era drumul lui, că e un pictor-pictor și că trebuie să se supună riscurilor și șanselor fără scăpare ale acestei condiții.

A pictat la început mari valuri monocrome, albastre sau roz, apoi a descoperit încetul cu încetul bogăția întregii game de culori. Pentru el, culoarea are o semnificație în sine și n-ar servi la nimic să încerce s-o supună la ceea ce trebuie să exprime, sau s-o altereze prin nuanțări și tranziții. Semnificația ei trebuie să se degaje din ea în starea cea mai intensă și în vecinătatea de culori cea mai exaltantă.

Nu este, desigur, prima tentativă de a alcătui un limbaj de culori. Delaunay a avut în acest domeniu geniale intuiții, iar Herbin și-a consacrat întreaga viață, cu o admirabilă rigoare, definirii sensului culorii pure, sensului formelor geometrice și al combinării lor. Bellegarde îmi pare mai instinctiv și mai direct. Ar fi simplist să credem că o culoare corespunde o dată pentru totdeauna unui caracter, unui simbol, unei idei. Dar cred că Bellegarde are dreptate să creadă în potențialul de energie acumulat în planul colorat al cutărei sau

cutărei suprafețe sau forme, și să afirme că existența ei concretă este mai importantă decît gestul care o creează. Planurile acestea colorate pot așadar să-i servească la întocmirea unor imagini-șoc și chiar la definirea unor veritabile portrete psihologice, diferitele culori corespunzînd tendințelor profunde ale personajelor considerate. Bellegarde procedează la o adevărată alchimie cînd împinge culoarea pînă la o incandescență, pentru a indentifica forțele elementare la care spectatorul va fi sensibil atunci cînd va percepe undele pe care le degajă, iradierea și magnetismul lor.

Pînzele lui mai noi apar ca niște lănci de culori transfigurînd opacitatea materiei și sfîșiind spațiul ca un semnal.

DUFOUR

Pictura lui Dufour a fost mereu atentă la imaginar, s-a hrănit cu idei şi s-a îmbogățit prin vis. Poate tocmai de aceea a şi inspirat scriitorilor şi poeţilor atîtea comentarii subtile şi pertinente. Dar toate incursiunile şi ocolurile ei n-au făcut decît s-o apropie de esențial, de calitățile cele mai pur picturale.

Etapele anterioare le putem considera ca pe o serie de încercări străbătute, pe parcursul cărora el s-a degajat de tot aparatajul tehnic la care a recurs şi care s-a răsfrînt în rigiditatea, în scleroza formelor arbitrare. De cînd artistul izbuteşte să depăşească această fază, opera cîştigă în suplețe şi capătă o mai mare libertate. La fel s-a întîmplat cu trecerea lui Dufour prin anumite forme ale artei abstracte, cu o insistență uneori supărătoare în expresie. Astăzi, pictura lui ajunge la simplitate şi evidență, desfăşurîndu-şi larg bogățiile profunde. Linia a dispărut şi totuşi contururile, cu toate ezitările lor delicate şi sensibile, evocă autentic şi cu mare îndrăzneală formele umane, animale şi vegetale. În palpitarea şi mişcarea lor sonoră, culorile se reduc la cîteva dominante majore ce caracterizează o întreagă atmosferă, un întreg climat.

Din acest moment, fiecare tablou, chiar şi cele mai mici dintre ele, scoate la iveală o întreagă înlănţuire de semne revelatoare. El revelează prezenţa unui personaj, a unui animal, a unui peisaj în complexitatea lui, cu mişcarea şi ritmul său — chiar atunci cînd nu percepem decît o parte din el, un membru sau un fragment.

Fiecare este un tot, dilatat și prelungit dincolo de cadru și care se înscrie, în același timp, într-un ansamblu cu mult mai complex. De aceea, un ansamblu de tablouri de șevalet, mici lucrări sugestive și foarte personale, poate constitui o mare revelație a naturii, o luare de poziție morală și, de ce nu, o atitudine socială.

Operele lui, oricît de diferite ar fi, se completează unele pe altele, compensîndu-se fie în precizie, fie cu cîte un accent necesar. Ele alcătuiesc serii mari, și cred că astfel trebuie să fie văzute, după cum îmi face impresia că aceste serii înseși se suprapun în modul cel mai ciudat. Au existat, astfel, în timpul Renașterii, mari polipticuri ale căror voleturi se desfăceau și se acopereau unele pe altele chiar de trei-patru ori ca să reprezinte aspectele succesive ale lumii, de la cele mai direct vizibile pînă la cele mai supranaturale.

În primul plan e evocarea lumii lor naturale, în care evoluează viziunea pictorului. Pajiști verzi urcă vertical, în tonuri obscure, alungind cerul în altă parte ori chiar dincolo de pînză. Goluri adînci se nasc între stînci și uneori, ca o replică a acestor arhitecturi naturale, se înalță bolți mari de construcții dărăpănate. Acest univers e apropiat și de impresia resimțită și de viziunea poetică, mereu concretizată totuși, aceea a unei Irlande legendare (Dufour ilustrează acum admirabilele poeme ale lui Yeats) sau aceea a anticelor păduri galice pe care Franța le mai păstrează pe ici, pe colo, în locuri prea puțin cunoscute.

În a doua fază lumea se revelează plină de prezențe, de sălbăticiuni, de vînat de pădure și de baltă, de cai albi pentru vînătorile vrăjitorești. Un braț, o labă, o căpățînă de animal, aripi, coame apar înainte ca animalul să se ivească în întregime urmat îndeaproape de vînător, om, spectru sau divinitate a cărui corp se disimulează, absorbit în masele sumbre ale pădurii, a cărei materie se transformă într-o arhitectură de piatră. Lumina și umbra joacă nedistinct pe ființele și lucrurile plămădite din aceeași substanță.

Aici intervine mutația decisivă. Tabloul are două trepte, ca și lumea: una pasivă, natura năvalnică — și aceasta se încarnează adesea în forme mitice, corpuri de femei ce se multiplică și cresc pînă la obsesie, albe apariții verticale. Cealaltă este elementul activ, războinicul,

vînătorul, omul: e chiar, în curînd şi în chip exclusiv, pictorul, al cărui chip se precizează, înmulţindu-şi privirile întrebătoare.

În această dualitate stă secretul vieţii; în operele mai noi regăsim toate valorile fundamentale ale artei lui Dufour şi permanenţa gîndirii lui. Mai mult, poate, el ştie că fiinţele răspund lucrurilor într-o ireductibilă confruntare; dar sensibilitatea lui subiacentă e acum mai direct exprimată. Fosforescenţa lucrurilor devine şi mai fascinantă, în afara zilei şi a nopţii, iar amestecurile de genuri, caracterele enigmatice, hibride ale creaturilor — divinitate şi diavol totodată — mai puţin răscolitoare. Formele au ajuns la totala lor împlinire. Deasupra angrenajelor şi mecanismelor neliniştitoare el cucereşte vaste spaţii roz, albe, marmoreene, în care palpită spărturi neguroase, apariţii emoţionante ce se repetă ca o incantaţie. Dufour a scris că ar dori să-l conducă pe spectator în interiorul lucrărilor. Azi e mai fericit să ştie că acestea au regăsit, prin el, o frumuseţe atît de rară.

Capitolul 10

VIZIUNI DIN ALTE PĂRŢI

VERA PAGAVA

În pictura actuală nu mai e loc pentru ceea ce se numea odată pictura feminină, reflex graţios şi sensibil al unei împrejurări, exteriorizare a unor puternice fluxuri de gîndire. Dar printre operele contemporane cele mai coerente, cele mai revelatoare asupra lumii noi, trebuie înregistrate de aci înainte şi acelea realizate de către artistele care au ştiut să găsească, într-o mai mare izolare şi cu tot excesul de dificultăţi pe care au trebuit să-l învingă, curajul unei angajări şi mai totale şi al unei fidelităţi faţă de ele însele care le-au ajutat să ajungă la capătul drumului. Printre aceste opere, atît de diferite prin caracterul lor, aceea a Verei Pagava e una din cele mai afirmate în stilul şi voinţa ei de absolut.

Vera Pagava s-a născut la Tbilisi, în Gruzia, şi a păstrat din copilărie amintirea grădinii minunate proiectată în faţa orizontului de munţi înalţi şi goi. De cînd se ştie a desenat şi modelat figurine inspirate de poveştile auzite. Venită în Franţa în 1923, ea intră la Şcoala de arte decorative, desenează şi învaţă tehnicile gravurii; prin 1932 frecventează Academia Ranson, unde i se îngăduie să lucreze liber şi devine una din tinerele pictoriţe şi sculptoriţe cel mai asiduu puse pe lucru, din întregul grup. O dată pe săptămînă corecta Bissière; modul lui de a preda n-are nimic didactic şi ştie să trezească sensibilitatea fiecăruia; pe de altă parte, ajutorul său, Wacker, tehnician remarcabil, împărtăşeşte elevilor sfaturi practice foarte precise.

Prin 1943, Vera Pagava o cunoaşte pe Jeanne Boucher care îi acordă încredere, observînd la ea nu numai har, ci şi perseverenţă, şi-i organizează prima expoziţie în mai 1944.

Expune de cîteva ori în această galerie şi trimite, rareori, lucrări la diferite saloane (Supraindependenţi, Salonul din Mai, Réalités Nouvelles, Arta Sacră), dar opera ei păstrează un caracter de raritate şi de căutare.

Vera Pagava pictează naturi moarte, peisaje imaginare, și mari compoziții cu subiecte clasice și religioase, în fața cărora nu pot să nu resimt improprietatea și insuficiența termenilor de care mă slujesc. Căci naturile ei moarte se desfăşoară într-un mozaic de forme ritmate ale căror diverse planuri se combină şi se juxtapun pe aceeaşi suprafaţă; peisajele ei de vis exprimă o realitate conformă, în precizia și despuierea ei, cu esența oraşului sau a regiunii reprezentate; luptele terestre și viziunile cerești cu nenumărate personaje găsesc aci un climat ideal de frumusețe și de tinerețe, pretext de impecabile jocuri de corpuri şi volume. Elementele la care Vera Pagava recurge n-o interesează în sinea lor ci numai ca elemente ale edificiului de construit. În consecință, le dă adesea un fel de aparență comună, o notă care este a ei însăşi, iar nu a acestora; supune propriei sale mişcări interioare obiectele secţionate transversal, pămîntul divizat în mari fîșii colorate ce trec prin oameni și monumente pentru a întîlni nodurile centrale ale compoziţiei. Chiar formatul pînzei, de obicei foarte alungit, se pretează unei desfăşurări lente, sau se deschide în vaste construcţii ciclice, ori se ridică masiv pe înălţime pentru a evoca fie catedrale, fie Ierusalimul bine păzit al cerurilor.

Vera desenează detaliile compozițiilor ei direct, pe pînze foarte fine, pe care şi le prepară singură. Nu face niciodată schițe prealabile, avînd sentimentul clar a ceea ce vrea să facă, un sentiment de anasmblu mai curînd decît o viziune directă, pe care îl urmează dintr-un singur elan, cu o mare siguranță a mîinii. Rareori șterge sau modifică schema inițială, pictează cu aceeaşi continuitate, cu pensule foarte fine, ce respectă valorile cele mai nuanțate. Numai necesitatea picturală o ghidează. La fel, franc și spontan — și cu ce pudică știință — ea face acuarele în care forma diluată în culorile primei impresii devine o permanență. Execută şi după natură admirabile desene acide, dominatoare. Opera pe care ne-o propune e mentală, pură, vie, vibrantă.

COLINA

Din Peru, patria lui, Colina a adus o gamă de culori rare, extrem de acide, pe care le-a acordat în valori îndrăznețe și inedite. Pe pînzele lui de atmosferă se desfășoară un joc de umbre luminoase ce dă naștere formelor, lăsîndu-le apoi să dispară într-o necontenită mișcare.

Aceste culori s-au atenuat încetul cu încetul, înghițite de lumină, reduse apoi la nuanțe transparente, la cîteva străluciri de intensitate care, prin contrast, exaltă și măresc umbrele ce apar. Astfel reintră în compoziție, ca într-o oglindă răsturnată, tot felul de prezențe rămase mult timp virtuale, ochiul întrebător, apoi chipul, silueta masivă în „contre-jour" a pictorului însuși, aplecat asupra modelului; craniul învăluit de umbră sau profilul ascuțit al unei figuri sălbatice; cutare tors hieratic, dintr-un trecut îndepărtat, ori nuditatea deșirată a unei prezențe obsedante. Aceste apariții, la început fragmentate, văzute din unghiuri neașteptate, se multiplică în curînd pe diferite planuri, eșalonate și complexe. Diferite personaje intră și ies, circulă, se proiectează în afară, golind spațiul din centrul pînzei. Aș vrea să evoc și unitatea remarcabilă a acestui demers, și bogăția lui de-a lungul anilor, logica sa profundă, concentrată asupra esenței lucrurilor și a sensului vieții, forța ei strălucitoare de lumină. Și cum să nu fii mișcat de o cercetare atît de personală și de despuiată, atît de străină de preocupările la modă, de facilitate, cu accente atît de potrivite, uneori sfîșietoare.

DAHMEN

A avea în preajmă o pictură de Dahmen înseamnă a accepta în ambianța zilei o spărtură prin care se strecoară neliniștea. Iar această rană se îmbogățește neîncetat. În argila roșie a materiei, o ramură de lut, la început abia perceptibilă, impune un parcurs profund, mergînd pînă la oroare și suferință.
Suprafețe rugoase, din gofraje savante, se împlinesc sub acțiunea unor misterioase fermentări, în cratere delicate.
Accidente de suprafață numai, aceste diverse mijloace de apropiere sînt închipuite în așa fel ca să ne pună în comunicare cu lumea interioară. Pictura e o parte din această forță ce ridică vulcanii; cenușa, cărbunii, lavele lor răcite, își păstrează formele sculptate de foc. Viața iese din încrețiturile de teren, gata să înflorească în huma materialului fragil și viu pe care Dahmen îl aglutinează și transformă miraculos, ca o mare insectă vrăjitoare.

UNG-NO-LEE

Acum cîțiva ani, un pictor coreean, celebru în țara sa, maestru în toate disciplinele tradiției orientale, cunoscător al culturilor chineză și japoneză, se hotăra să vină în Franța ca să ia contact direct cu pictura occidentală. Il aducea nu insatisfacția față de ceea ce făcea, la perfecție, ci dorința de artist preocupat să descopere un alt versant al lucrurilor și poate, de asemenea, conștiința că aduce cu sine mijloace de viziune noi și nefolosite. Ung-No-Lee a venit la mine și mi-a arătat cîteva din operele sale, care mi-au apărut atît de adevărat tinere în tradiționalismul lor încît am crezut o clipă că amatorii cei mai receptivi la arta modernă din Paris nu vor putea rămîne indiferenți față de atîta adecvare și finețe, chiar dacă era vorba de teme vechi și epuizate. Decepția mea a fost completă: priza nu se făcea. Artistul însuși, din instinct mai puțin încrezător decît mine, nu-și făcuse iluzii. Incepînd din acel moment, departe de a se obstina și de a dispera, s-a pus pe lucru cu înverșunare. Intr-o țară în care totul — limba, obiceiurile, moravurile — îi era necunoscut, i-a fost greu să-și facă loc. Desigur, în ultimele decenii mulți orientali au venit la Paris; tineri dornici să învețe și să se formeze, aducînd forțe noi, uneori cam sălbatice, au creat forme ciudate, oarecum hibride, au implantat ritmuri și au creat o adevărată școală japoneză la Paris. Cazul lui Lee e cu totul deosebit. Venit dintr-o țară atît de deosebită, atît de închisă și atît de sensibilă, el era un om matur, format și exersat, împlinit. Nu putea să renege sau să respingă tot ce știa,

decît doar printr-o depăşire sau prin făurirea unor tehnici mai avansate.
După ani de izolare şi luptă aprigă cu toate greutăţile vieţii, bucurîndu-se doar de sprijinul generos al lui Paul Facchetti, directorul Galeriei cu acelaşi nume, susţinut de o credinţă de neclintit, cu un zîmbet imuabil, Ung-No-Lee a construit încetul cu încetul o altă lume ce pare că nu datorează nimic formulelor vechi, dar nici formulelor de aici. Această altă lume, de o coeziune remarcabilă, ne procură o senzaţie de desprindere de ceea ce e obişnuit în jurul nostru, atrăgîndu-ne printr-o seducţie din cele mai rare. Pictor care posedă o îndemînare prodigioasă în mînuirea culorii în toate subtilităţile, el reuşeşte să dea echivalenţa cea mai perfectă, cea mai delicată a acesteia, prin fine lamele sau dantele de hîrtie decupată, lipite de pînză. Din suprafaţă el face un fel de stup mişcător. Materia lui e deosebită de oricare alta, friabilă ca înfăţişare şi totuşi solidă, cu un aspect aspru şi catifelat, deopotrivă densă şi transparentă, ca o proliferare, o spumă, o muşcătură. Ea capătă astfel formele cele mai gingaşe, ia aspectul unor flori rafinate; de asemeni, creează mari ritmuri, sori şi un întreg labirint de sclipiri şi de minunăţii.

SUGAI

Am fost unul dintre primii care au văzut operele lui Sugai, curînd după sosirea lui la Paris, în 1952, şi am prezentat prima lui expoziţie în 1954 la Galeria Craven. M-a impresionat grafismul figurilor lui ambigue, păsări-flori cu forme subţiate parcă de frigul iernii şi detaşîndu-se pe fonduri lucrate minuţios. Încă de pe atunci motivele, cu toată subţirimea lor, se organizau architectural pentru a umple spaţiul cu arabescuri ce constituiau în sine suportul unui sens.

De atunci încoace arta lui s-a extins. Formele s-au amplificat, eliberate de orice reminiscenţă literală, simplificate. Depăşind toate experimentările, construcţia s-a centrat în mod deliberat pe un nucleu esenţial, în care e marcat ba conturul, ba centrul. Formele evoluează într-un spaţiu transparent şi amintesc de un cer locuit deasupra solului uşor rotunjit. Braţe ridicate, coarne, aripi realizează uneori echilibrul. Din ansamblu se degaja impresia unui univers primitiv ale cărui ritmuri pline de forţă se exprimă prin semne plastice analoage cu formele esenţiale ale vaselor japoneze, cu accesoriile veşmîntului nipon — cordon, coafură etc., — sau chiar cu arhitectura de bază a templelor sau a marilor edificii.

Culorile au căpătat francheţe, profunzime, sonoritate. La început, Sugai folosea mult griuri foarte diverse şi alburi. Azi practică acorduri de mov şi de galben, tonuri de albastru ca acelea din porţelanuri, nuanţe de verde gras sau brunuri cu densitate de materie poroasă. Lucru curios, se pare că practicarea intensă a

litografiei, mai întîi în negru, apoi în culori, a fost aceea care l-a făcut să ajungă la mase colorate mai intens şi să arunce pe suprafeţe pete largi cu rezonanţe prelungite. Se străduieşte să smulgă uleiului catifelarea, cu insistenţa pe care o permite de obicei piatra litografică. Cîteva accente ale acestei calităţi îi ajung pentru a crea o întreagă atmosferă.

Arta lui Sugai nu urmează nici o modă şi rămîne în afara manifestărilor spectaculoase desfăşurate în ultimii ani. Pictorul ignoră taşismul accidental, nu se preocupă de expresia gestuală sau de traducerea plastică a cutărei sau cutărei filozofii orientale. Dar ceea ce face este mult mai mult decît atît, de vreme ce regăseşte în chip firesc, cu răbdare şi cu muncă, spontaneitatea mişcărilor esenţiale, puritatea tuşei colorate, încărcîndu-şi fiecare compoziţie cu un mesaj spiritual ce-l invită pe spectator să împărtăşească emoţia artistului. Depăşeşte caligrafia şi semnul pentru a crea adevărate embleme care evocă, fără îndoială, epocile de glorie ale civilizaţiei japoneze, dar care pot servi ca simbol şi element de raliere unor oameni dornici de simplitate şi de fericire.

VIRDUZZO

Cum aş putea exprima fascinaţia pe care o exercită asupra mea opera lui Virduzzo? Aş dori să descriu extraordinara minuţiozitate cu care sînt realizate micile lui tablouri, atît de dense şi de nutrite, luciditatea combinărilor lui de forme, înlănţuirea rotiţelor de o perfectă precizie şi fără efort. Aceste cercuri, cu structuri atît de variate, te izbesc însă prin înrudirea lor. Fiecare din ele are în mijloc un ochi profund, mai mult sau mai puţin dilatat, orientat într-o parte şi într-alta pentru a se repeta la nesfîrşit sau a răspunde unor apeluri îndepărtate. Unele sînt scobite; altele, cu cavităţi mai mari, montate pe pedunculi, creează etajări diferite, în care se exprimă multiplicitatea materiei. Densitatea tabloului este astfel plină de adîncituri şi de umflături. Relieful e parcurs de rotiri lente, căci aceste forme atît de precis definite se organizează în vaste mişcări ce ne atrag şi ele, formînd prin apropierea, repetarea, alternarea şi spaţierea lor un desen luminos care se impune, fără linii şi trăsături. Această prezenţă imaterială e la fel de marcată ca şi asprimea concretă, palpabilă a reliefului fizic al tabloului. Privirea ne e condusă de umbre misterioase, tot aşa cum din loc în loc e oprită de asperităţi. Ca şi cînd din minusculele cratere ar ţîşni o lavă spirituală sau ca şi cînd din această suprapunere de lumi contradictorii, artistul ar scoate la iveală, venind din profunzimi, o ordine cosmică inaccesibilă încă.

NOTE BIOGRAFICE*

BALTHUS (Balthasar Klossovsky)

Născut în 1908 la Paris.
Pictor francez de origine poloneză, dintr-o familie de artiști. R. M. Rilke îi încurajează vocația, de cînd era copil. N-a avut propriu-zis maeștri, și dacă a fost într-adevăr atent la cercetările contemporanilor săi, s-a ferit întotdeauna să adere la vreo școală sau să aparțină vreunui grup. Pînzele sale se disting printr-o strictă economie în utilizarea culorii, anume atenuată, și printr-un simț înnăscut al compoziției, fie că e vorba de figuri izolate, sau grupate în ansambluri vaste. Primele sale expoziții au loc la Galeria Pierre.
În 1960 e numit de Malraux director al Institutului Francez din Roma.

BAZAINE, Jean

Născut în 1904 la Paris.
Studiază mai întîi sculptura, la Școala de bele-arte din Paris. Dar pictura îl atrage mai mult și în 1932 își expune pentru prima oară tablourile. Eliberînd obiectele de sensul lor curent, el le divizează, le face să se desfacă, să-și iasă din izolare, să se lege mai bine de ceea ce le înconjoară. Prin 1947 încetează de a le reda, identificabile; deși pur nefigurativ de acum înainte, va continua totuși să cerceteze natura și să traducă realitățile care îl impresionează prin culori rînd pe rînd vii și delicate, sau prin linii cu trăsături

* Notele biografice au fost alcătuite cu concursul Jacquelinei Szraga.

viguroase şi puternic ritmate. Bazaine ţine să realizeze compoziţii strînse, dense şi deschise. În pînzele de prin 1950 reduce rolul desenului, pentru a se exprima de acum încolo prin pete de culoare ce se juxtapun şi se susţin unele pe altele. Bazaine este şi autor de vitralii — la baptisteriul bisericii din Audincourt, precum şi de mozaicuri.

BELLEGARDE, Claude

Născut la 18 iulie 1927 la Paris.
După studii clasice, urmează cursurile unei academii de desen. Lucrează ca sculptor, apoi se consacră picturii. Prima sa expoziţie personală are loc la Paris în 1954, la Galeria Arnaud. În 1964, invitat de către Fairleigh Dickinson University, expune la New-York. În 1965 participă la Bienala de la Sao-Paulo.

BERTHOLLE, Jean

Născut în 1909 la Dijon.
După studii la Şcoala de bele-arte din Lyon, în 1930, şi din Paris în 1932, Bertholle ajunge elevul preferat al lui Bissière la Academia Ranson. În 1935 descoperirea lui Bosch şi a miniaturilor din *Apocalipsul Sfîntului Sever* îl face să introducă în arta sa fantasticul şi insolitul; simboluri ezoterice apar în noile sale lucrări. Bertholle propune mai întîi o artă aluzivă (1948), cu forme limpezi şi structură vizibilă, cu un colorit grav şi cam solemn. Din 1943 pînă în 1956 este director artistic al atelierelor de faianţă de la Gien. În 1957 execută un important mozaic pe tema Golgotei, pentru Biserica Bunei-Vestiri din Lyon-Vaise. Din 1952 pînă în 1958 execută numeroase vitralii. În 1959, lăsînd frîu liber geometrismului structurilor sale, Bertholle îşi revelează din plin temperamentul baroc. Pictează de aci înainte exclusiv lupta dramatică pe care lumina trebuie s-o dea cu întunericul. De unde acele forme care se ciocnesc şi se îngemănează frenetic, precum şi acel cromatism cu acorduri profunde şi sonore, cu mult albastru şi roşu.

BISSIÈRE, Roger

Născut în 1888 la Villaréal (Lot-et-Garonne).
Terminîndu-şi studiile secundare, intră la Şcoala de bele-arte din Bordeaux, apoi vine la Paris în 1910. Expune pentru prima oară la Salonul de toamnă din 1919 şi la Independenţi. Se împrieteneşte cu Lhote şi Braque, colaborează la

Esprit Nouveau, revista condusă de Ozenfant şi Le Corbusier-Jeanneret. Predă din 1925 pînă în 1928 la Academia Ranson, apoi se retrage în 1939 la Boissierette (Lot) în casa părintească. Prin 1937 referinţa la realitatea fizică a obiectelor dispare. Îi ia locul o arhitectură de forme şi de valori. Îşi pierde vederea în urma unui glaucom. Execută tapete. Primul Salon de Mai, în 1945, prezintă un „omagiu lui Bissière". În 1948 o operaţie chirurgicală îi redă vederea. Opera sa cunoaşte o înflorire spontană. Expoziţiile se înmulţesc. În 1952 primeşte Marele Premiu al Artelor. Muzeul Naţional de Artă Modernă organizează în 1959 o retrospectivă a lucrărilor sale.

Opera lui Bissière oferă exemplul unei remarcabile continuităţi. Chiar şi micile peisaje din 1927, cu tuşele lor divizate, cu desenul estompat, anunţă compoziţiile de maturitate. În tablouri, ca şi în tapete, în vitraliu şi acva-forte, în litografii ca şi în gravurile în lemn ilustrînd *Cîntare fratelui nostru Soarêle* (1954) de Sfîntul Francisc din Assisi, găsim acelaşi lirism discret, umil şi bogat în acelaşi timp, spontan şi îndelung meditat, dar care pentru a-şi păstra forţa intuiţiei nu se lasă niciodată pradă arbitrarului şi licenţelor.

Moare în 1964 la Boissierette.

BONNARD, Pierre

Născut în 1867 la Fontenay-aux-Roses. Înscriindu-se în 1888 la Academia Julian, unde e coleg cu Maurice Denis, Ranson, Roussel, Vallotton şi Vuillard, se hotărăşte prin 1889, după ce izbuteşte să vîndă un proiect de afiş pentru France-Champagne, să abandoneze cariera administrativă, căreia îl hărăzise tatăl său, pentru a se dedica picturii. Aderează numaidecît la grupul nabiştilor, care tocmai se formase sub influenţa lui Gauguin şi la impulsul lui Sérusier (1891). Împreună cu grupul expune la Salonul Independenţilor şi participă la convorbirile din *Revue Blanche*. Dar, rebel faţă de teoriile mistico-simboliste ale lui Sérusier şi Maurice Denis, eliberîndu-se repede de sintetismul decorativ propovăduit de Gauguin, Bonnard se inspiră din stampele japoneze. După exemplul lor, eludează modelajul, pictează cu tonuri plate şi planuri suprapuse. Din 1893 pînă în 1895 execută numeroase litografii, desene în cărbune, creion sau peniţă. În 1896 are loc prima expoziţie personală, la Durand-Ruel. În 1898 apare prima sa carte ilustrată, *Maris*, de Peter Nansen. Pu-

ţin după aceea, Vollard îi comandă ilustraţii pentru *Parallèlement* (1900) de Verlaine. În curînd Bonnard descoperă frumuseţile naturii. Renunţînd la „à plat"-uri şi la tonurile estompate, în favoarea petei vibrante, el caută să situeze obiectul în spaţiu în funcţie de lumină.

La Salonul de toamnă din 1911 trimite trei panouri decorative comandate de un colecţionar rus. Din 1914 pînă în 1918 trăieşte la Saint-Germain-en-Laye, într-o solitudine prielnică reculegerii şi meditaţiei. De acum înainte preocuparea lui Bonnard e mai puţin de a limita lumea aparenţelor, cît de a transpune propria lui lume interioară. Popasurile frecvente la Cannet, unde îşi cumpărase o căsuţă în 1925, îi exaltă coloritul. În naturile sale moarte, în nuduri, în interioare, în peisaje şi marine, tonurile ating un grad de intensitate neînchipuită, dar în acelaşi timp dulce, voalată de tandreţe

Murind doamna Bonnard, care fusese singurul său model, artistul nu mai părăseşte din 1940 refugiul de la Cannet. Arta lui înfloreşte acum într-o fabuloasă splendoare şi într-o asemenea libertate, încît va fi invocată de unii pictori de succes comercial pentru a-şi justifica cercetările. În sfîrşit, aşa cum Monet dăduse în *Nuferii albi* măsura geniului său cu numai cîteva luni înainte de moarte, tot aşa Bonnard a avut puterea de a rezuma idealul întregii sale vieţi într-o operă care este esenţa însăşi a picturii.

A murit în 1947 la Cannet.

BORES, Francisco

Născut în 1898 la Madrid. Tatăl său a fost ultimul guvernator al Filipinelor. După studii inginereşti, la 17 ani începe să picteze într-o academie particulară, frecventînd asiduu Muzeul Prado. Din 1922 participă la activităţile grupului „Ultraist" (formaţie literară şi artistică de avangardă). În 1922, după ce expune pentru prima oară la Salonul Pictorilor Iberici din Madrid, se instalează la Paris, unde este încurajat de Matisse. Admirator la început al lui Juan Gris, rupe totuşi curînd cu disciplina geometrică a cubiştilor. Cercetările sale se îndreaptă spre determinarea unei culori generale, de ambianţă, în care eboşează ori înscrie ca în filigran obiecte familiare, fructe, un întreg repertoriu de semne, de cele mai multe ori aluzive.

BRAQUE, Georges

Născut în 1882 la Argenteuil. Şi-a făcut studiile la Hâvre, unde familia lui se stabileşte în 1890. La Paris vine în 1900 şi frecventează cîtva timp Şcoala naţională de bele-arte (1902), apoi Academia Humbert. După o vară petrecută la Honfleur (1904), se raliază fovismului, al cărui adept pasionat era amicul său Othon Friesz, originar şi el din Hâvre. Cei doi artişti călătoresc împreună la Anvers în 1906 şi la Ciotat în 1907. De pe coasta mediteraneană Braque se întoarce cu pînze foviste, cărora însă influenţa lui Cézanne le asigură un echilibru şi o concizie remarcabile. De fapt, el pune în curînd, împreună cu Picasso, bazele unei arte noi; marele nud din 1907, şi casele de la Estaque (1908) sînt un adevărat preludiu al aventurii cubiste. După această cotitură, Braque îşi extinde cercetarea asupra figurii umane, apoi asupra naturii moarte. Reducîndu-şi paleta la tonuri de gri, bej, negru, verde sau alburi onctuoase, el procedează la o analiză sistematică a realităţii sensibile. Combinaţiile de unghiuri şi linii, întretăierile de planuri, desfăşurarea diferitelor părţi ale obiectului şi proiectarea lor simultană pe suprafaţa tabloului duc la o adevărată abstracţie şi, spre 1911, arta lui Braque pare să rupă orice legătură cu realitatea. Totuşi, el este primul care reacţionează contra austerităţii şi ermetismului. Într-adevăr, în 1911 Braque introduce pentru prima oară într-un tablou (*Portughezul*), ca un rapel al lumii aparenţelor, o inscripţie cu litere tipografice. Chiar din 1910, pictase în partea superioară a unui tablou un cui naturalist, de care acesta părea agăţat. În curînd avea să recurgă la imitarea lemnului, marmurei, hîrtiei de tapet — care erau tot atîtea *trompe-l'oeil*, şi la introducerea în compoziţie a unor materiale din cele mai diferite: hîrtii, bucăţi de lemn sau de stofă, nisip. Aşa a apărut tehnica numită *colaj*, al cărei iniţiator a fost Braque. O bună bucată de vreme, Braque şi Picasso sînt nedespărţiţi. La declararea războiului, Braque e trimis pe front. Grav rănit în 1915, el suferă o trepanaţie. După o lungă convalescenţă se reapucă de pictură în 1917. Lumina, pe care multă vreme o neglijase, îl solicită pe zi ce trece mai mult. Formele se rotunjesc, contururile lor devin mai dulci, culoarea intră în armonii din cele mai savante în somptuoasele naturi moarte şi în figurile monumentale pe care le pictează.

După al doilea război mondial, pictura lui Braque se îmbogăţeşte şi se spiritualizează, obiectele lui se ordonează în-

tr-un spaţiu mai deschis, eliberat de motivele ornamentale. Din ce în ce mai economic cu mijloacele, Braque dă stilului său o măreţie monumentală. Seria *Biliarde*, începută în 1944, e urmată de aceea a *Atelierelor* (1949—1955), în fine de seria de *Păsări* (1955—1963), în care realizează acordul suprem între inspiraţie şi tehnică, între creatură şi creaţie. Încetează din viaţă în 1963, la Paris.

BRAUNER, Victor

Născut în 1903 la Piatra Neamţ.

Participă la mişcările de avangardă din România, iar prin 1929—1930 se stabileşte la Paris. Se împrieteneşte cu Giacometti şi Tanguy, care-l prezintă lui Breton. Acesta îi prefaţează în 1934 prima expoziţie pariziană, la Galeria Pierre. Trăind intens experienţa suprarealistă, Brauner apare ca un fel de vizionar, servindu-se de arta sa cînd pentru a stăpîni, cînd pentru a exalta puterea ocultă a visului. Victimă, la 27 august 1938, a unui accident, îşi pierde un ochi, aşa cum intuise în *Ochiul pictorului* (vezi revista *Minotaure*, nr. 12—13). Participă la expoziţiile internaţionale ale suprarealismului.

La sfîrşitul războiului, aprofundînd limbajul simbolic pe care-l adoptase, Brauner se dăruieşte cu ingenuitate şi lirism creării unui univers fabulos, în culori vii şi proaspete, fremătînd de animale şi plante, de zeităţi nemaivăzute, de personaje stranii. Arta lui se distinge în special prin neconformismul şi totala ei independenţă.
A murit în 1966 la Paris.

CHAGALL, Marc

Născut în 1887 la Vitebsk.

Chagall îşi face ucenicia în atelierul lui Pen, conştiincios portretist al oraşului. După eşecul la examenul de admitere în Şcoala de arte şi meserii, este admis la Şcoala Imperială de încurajare a artelor. Intră apoi la Şcoala Nouă a lui Bakst. Vine la Paris în 1910 şi se împrieteneşte cu Cendrars, Canudo, Max Jacob, Apollinaire, precum şi cu La Fresnaye, Delaunay, Modigliani.

Războiul îl surprinde în Rusia, unde se dusese să se însoare; mobilizat, rămîne la Petersburg. La izbucnirea Revoluţiei este numit comisar al artelor. Noul regim încurajează formele cele mai avansate ale artei moderne şi Academia fundată de Chagall la Vitebsk e deschisă tuturor mişcărilor. În

urma unui conflict cu Malevici, Chagall demisionează. Pleacă la Moscova, unde face decoruri și costume pentru teatrul evreiesc.

În 1922 sosește la Berlin și apoi se stabilește în Franța. Vollard îi comandă ilustrații pentru *Suflete moarte* de Gogol și *Fabule* de La Fontaine.

În 1931 călătorește în Palestina și în Siria, în vederea ilustrării *Bibliei*. Începînd din 1932 face mai multe călătorii importante: în Olanda (1932), Spania (1934), Polonia (1935), Italia (1937). Amenințat la începuturile ocupației germane, pleacă în 1941 în Statele Unite, la invitația Muzeului de Artă Modernă din New York. După un popas în Mexic, creează în 1942 decorurile și costumele pentru baletul *Aleko*, iar în 1945 pe acelea ale *Păsării de Foc*. În 1944 moare Bella, cu care se căsătorise în 1915. Puternice evocări ale trecutului apar atunci în operele sale. Termină marea compoziție intitulată *In jurul ei* — un fel de sinteză a tuturor temelor sale preferate.

Reîntors definitiv în Franța în 1947, se instalează la Vence, unde e cucerit de vegetația meridională. Se interesează de tehnici noi: ceramică, sculptură, mozaic, tapiserie. Călătorind în Grecia și Italia, descoperă noi surse de inspirație și ilustrează în litografie *Daphnis și Chloe*, ce constituie totodată și tema unui balet la Operă. În 1961 realizează un ansamblu monumental de 12 vitralii simbolizînd cele 12 triburi ale lui Israel, pentru sinagoga spitalului din Ierusalim. La cererea lui André Malraux, pictează plafonul Operei din Paris în 1964, iar după cartoanele sale se execută la Goebelins trei tapiserii de vaste dimensiuni, numite *Tripticul Ierusalimului*.

CHAPOVAL, Jules

Născut în 1919 la Kiev. Se formează la Paris, unde face studii de medicină. În timpul războiului frecventează Școlile de bele-arte din Marsilia și Toulouse. După Eliberare deschide expoziții personale și, foarte legat de criticul Charles Estienne, participă la primele manifestări ale artei abstracte.

În 1947 primește Premiul Tinerei Picturi, iar în 1949 Premiul Kandinsky.

Moare prematur la Paris în 1951. În 1968 — retrospectivă la Muzeul de Artă Modernă al orașului Paris.

CHARCHOUNE, Serge

Fiul unui modest negustor de panglici, Charchoune s-a format singur împărțindu-se între gusturile sale pentru desen și pictură, care-i îngăduiau să-și aline inima, și obligațiile familiale, care-l sileau să lucreze în prăvălia tatălui, după cum părinții îi tolerau sau îi combăteau vocația. După studiile făcute la Kazan și cîteva călătorii la Moscova (are o mare admirație pentru Blok și Bielîi), vine la Paris în 1912. Lucrează mai întîi la „Académie de la Palette" cu Le Fauconnier, îl cunoaște pe Metzinger, al cărui dogmatism și limbaj prea savant îl sperie. Rămîne un instinctiv. În timpul primului război mondial se refugiază la Barcelona, unde îl frecventează pe Picabia și unde descoperă cu încîntare faimoasele azulejos și arabescuri ale stilului mudejar. Practică atunci, la Barcelona, apoi la Paris, un fel de cubism ornamental; neavînd intenția să redea volumul, se preocupă să trateze suprafața ca pe o desfășurare, o trecere, o succesiune de momente.

După 1917, participă la viața artistică a Parisului și, mai tîrziu, a Germaniei, apropiindu-se de mișcarea dada, de experiențele Schwitters-ilor, de suprarealism. Dar opera sa continuă să se dezvolte urmîndu-și propria mișcare. De abia dacă apar, uneori, sub influența lui Picabia, de pildă, supraimprimate, grafisme sau semne, dar ele sînt traduse cel mai adesea în virtualitate, în transparență mai mult decît în relief, ceea ce dă peisajelor lui, roade ale impresiilor, un un fel de elasticitate.

CHASTEL, Roger

Născut la 25 martie 1897 la Paris. Frecventează Școala de bele-arte și îndeosebi academiile particulare. Mobilizat în artilerie din 1916 pînă în 1919; după război publică în ziare și reviste desene de modă și caricaturi. Din anul 1925 se consacră exclusiv picturii. Expune la Salonul de toamnă începînd din anul 1926 și apoi la primele Saloane de la Tuileries și la acelea ale Supraindependenților.

Pictura lui Chastel, plină de farmec și subtilitate, cu tehnica ei nuanțată și sensibilă, este repede recunoscută de critică. În 1932 primește Marele Premiu Național de Pictură. I se cere să decoreze Palatul Societății Națiunilor, unde pictează o mare alegorie a păcii. Continuă să-și dezvolte opera în jurul cîtorva teme preferate: figuri, interioare. Mobilizat din nou în 1939, Chastel nu se poate reîntoarce la șevalet decît

tîrziu, cînd se retrage în regiunea Lot. Aici pictează mari scene rustice. Marele Premiu al primei Bienale de la Sao-Paulo, în 1951, îl consacră.

COLINA, Juan Manuel de la

Peruvian născut în 1917 la Barcelona, a trăit succesiv în Olanda, Australia și Anglia. Ajunge pentru prima oară în Peru abia în 1942. Numit profesor de pictură la Școala superioară de bele-arte din Lima, ocupă acest post din 1945 pînă în 1954, cînd se mută la Paris. Colina creează o pictură de atmosferă, în care se desfășoară un joc de umbre luminoase ce lasă formele să apară și să dispară într-o mișcare neîncetată.

DAHMEN, Karl Fred

Născut în 1917 la Stolberg, în Renania.

Din 1931 pînă în 1933, studiază la Școala de arte și meserii din Aachen.

Impulsurile artistice determinante le primește după război. În 1951—52 întreprinde călătorii de studii în Elveția și la Paris, unde expune pentru prima oară în 1955.

Actualmente este profesor la München.

DALI, Salvador

Născut la 11 mai 1904 la Figueras, în Catalonia. Elev la Școala de bele-arte din Madrid, mînuiește cu ușurință rețetele academice. Revistele de artă îi inoculează pasiunea pentru cubism, futurism și pictura metafizică. Propria sa pictură, pe care o expune la Barcelona în 1925 și la Madrid în 1926, este chiar de la început fundată pe dezrădăcinare și contrast. În 1928, după ce călătorește la Paris, are revelația suprarealismului. Publică la Barcelona, în 1928, manifestul Groc și atrage la Cadaquès pe membrii grupului suprarealist, apoi expune la Galeria Goemans din Paris. Elaborează o nouă metodă de creație, definită de el drept „activitate paranoic-critică". Prin 1937—1938 este influențat de Renașterea italiană și începe să-și pregătească reîntoarcerea la clasicism, ce caracterizează opera sa recentă. În 1940 cunoaște un considerabil succes în Statele Unite... Influențează moda, publicitatea. Dali a desenat costume și decoruri pentru diferite balete (*Labirint*, 1941; *Tristan nebun*, 1944), a ilustrat *Cînturile lui Maldoror* de Lautréamont

(1934) și a colaborat la filmele *Cîinele andaluz* și *Vîrsta de aur* (1931).

Dali a adoptat atîtea măști și atitudini, încît adevărata lui personalitate este greu de descoperit.

DELAUNAY, Robert

Născut în 1885 la Paris, părăsește școala la vîrsta de 17 ani, pentru a intra într-un atelier de decoruri de teatru la Belleville. Prin 1904 pictează în maniera lui Gauguin, înainte de a fi tentat de neo-impresionism. În 1908 este entuziasmat de Cézanne și suferă influența cubismului. Dar, cum n-avea gustul desenului, Delaunay e un cubist capricios. Pe de altă parte, purta în el un lirism prea clocotitor și o pasiune prea senzuală pentru culoare, pentru a se lăsa constrîns de disciplina intelectuală a unui Braque sau a unui Juan Gris. Cu anul 1912 începe perioada lui zisă constructivă. Propune o percepție dinamică a luminii, radical opusă oricărei viziuni realiste asupra naturii, fără nici o referință la subiect, la volum, la spațiul perspectiv, numai și numai lumină autonomă și subiectivă care, determinînd pe pînză ritmuri și contraste, transmite tabloului undele puternice ale fluxului vital. Din 1911 devine pionierul picturii nefigurative și al unei arte cu totul noi, căreia Apollinaire îi dă numele de orfism. Acum lirismul lui Delaunay atinge o extraordinară exaltare, tradusă nu numai prin organizarea armonică a culorilor, ci și prin juxtapuneri abstracte de cercuri sau de discuri, animate de o rotire fulgurantă. Convingerile lui Delaunay se întîlnesc cu inițiativele expresionismului german, ale suprarealismului rus, ale futurismului italian și cu aspirațiile tinerei școli din Paris, care îl consideră drept unul din maeștrii ei. De altfel, rareori un artist francez a avut o asemenea audiență internațională. A executat importante decorațiuni, ca de pildă, basoreliefurile Pavilionului căilor ferate, precum și un gigantic panou de 780 mp pentru Pavilionul aviației la Expoziția Universală din 1937. A murit în 1941, la Montpellier.

DELAUNAY, Sonia

Născută în 1885 în Ucraina își petrece copilăria la Petersburg. Studiază în Germania, apoi la Paris, la Academie de la Palette. Influențată la început de Gauguin și Van Gogh, își caută propriul ei drum exacerbînd culoarea. Se căsătorește în 1910 cu Robert Delaunay. Elaborează o lume de

factură personală, ce rezumă experiențele cubismului și ale orfismului. În 1913 expune la Berlin vreo douăzeci de obiecte (legături de cărți, stofe), tablouri, precum și prima „carte simultană" ilustrînd *Proza Transsiberianului*, de Blaise Cendrars. Popasurile în Spania și Portugalia (1915—1920) îi inspiră mari compoziții strălucitoare și o întreagă serie de acuarele abstracte. Reîntoarsă în Franța, aplică modei vestimentare cercetările ei, revoluționînd arta confecției și exercitînd o mare influență asupra întregului decor al vieții (cinematograf, teatru...). Vigoarea arhitecturală a artei sale, ca și interesul pe care-l prezintă descoperirile ei se afirmă strălucit în vastele compoziții de la Pavilionul aviației și de la Pavilionul căilor ferate din cadrul Expoziției Universale din 1937, la care colaborează cu soțul ei.

Opera Soniei Delaunay evoluează neîncetat spre o mai mare despuiere, fără a sacrifica nimic din bogata ei strălucire și intensitate.

DUFOUR, Bernard

Născut la 21 noiembrie 1922, la Paris.

După studii clasice este numit inginer agronom, în 1945. Începe să picteze la Atelierul Grande Chaumière și la Atelierul 80 din Bulevardul Montparnasse și desenează la Cabinetul de stampe al Luvrului.

A avut expoziții personale la Galeria Pierre și la Galerie de l'Oeil din Paris, precum și la Galeria Albert Loeb din New York. Participant, începînd din 1948, la Saloanele din Mai. În 1964 a fost invitat la Bienala de la Veneția. Gravor, Dufour a ilustrat, între altele, *Noaptea dragostei* de André Pieyre de Mandiargues și *Șeherazada* de René de Solier.

DUFY, Raoul

Născut la 3 iunie 1877 la Hâvre. Vine la Paris în 1900 datorită unei burse a municipalității și intră la Școala de belearte; totuși, strada și galeriile sînt acelea care-i dau stimulentul necesar pentru opera sa. Primele lui pînze sînt net impresioniste. Dar e repede subjugat de Matisse și se împrietenește cu Marquet și Friesz, pictînd alături de ei strălucita serie de porturi normande și de străzi pavoazate. Influența lui Cézanne, conjugată cu aceea a lui Braque, pe care l-a urmat la Estaque, îl orientează pentru o clipă spre cubism (1908). Dufy se inițiază în gravura în lemn și ilustrează *Le Bestiaire*, volumul lui Apollinaire, din 1911. Ce-

lebrul croitor Paul Poiret îl angajează pentru a pune pe roate un atelier de imprimeuri pe pînză. Lucrează și pentru casa de mătăsuri Bianchini Férier din Lyon. Din 1920, după un popas la Vence, opera sa evoluează spre un cromatism strălucitor, în timp ce desenul sprinten, dezinvolt, tinde spre baroc. Călătorește la Florența, la Roma și în Sicilia. Cercetător al tuturor tehnicilor, experimentator al mijloacelor noi, el creează o operă de o extraordinară libertate, cu un stil cursiv, fremătător, vesel, ce reflectă un spirit imaginativ și capricios.

Activitatea lui Dufy cuprinde și acuarele, ilustrații de carte (*Madrigaux* de Mallarmé în 1930, *Le Poète assassiné* de Apollinaire în 1926, *La belle enfant* de Montfort în 1930), decoruri de teatru și de balet. În 1929 compune tapiserii pentru un mobilier de salon executat la manufacturile din Beauvais. Este și autorul uneia din cele mai mari picturi murale ce au fost realizate în arta modernă (600 m^2), și în care schițează istoria electricității, lucrare realizată pentru Expoziția Mondială din 1937 (azi se află la Muzeul de Artă Modernă al orașului Paris). În 1952 primește Marele Premiu al Bienalei de la Veneția.

A murit de poliartrită la 23 martie 1953, în localitatea Forcelquier.

ERNST, Max

Născut la 2 aprilie 1891 la Brühl. Terminîndu-și studiile de filozofie la Universitatea din Bonn, se hotărăște să se consacre picturii. După război fundează grupul dadaist din Köln. Tot atunci execută primele sale colaje. În 1922 se instalează la Paris, unde colaborează la revista *Littérature*. Se împrietenește cu Breton, Eluard, Aragon, Soupault, Desnos... In 1925 participă la prima expoziție a grupului suprarealist, la Galeria Pierre. Pune la punct tehnica „frecării", echivalentul plastic al dicteului automat: frecînd cărbunele de foile de hîrtie așezate pe parchet la întîmplare, ies la iveală amprente care, îndemînatic completate, devin opere misterioase. Extinde apoi această metodă de calchiere asupra a tot felul de materiale, descoperind în ele un fericit stimulent pentru facultățile sale vizionare; așa au luat naștere uimitoarele „reverii suprarealiste". Colaborează la decorurile pentru *Romeo și Julieta*, în montarea baletelor rusești (1926), la *Ubu înlănțuit* (Teatrul Champs-Elysées, 1937), publică „romane-co-

laj" (*La femme cent têtes*, 1929, și o *săptămînă de bunătate*, 1934).

Din 1936 începe o nouă evoluție a picturii sale, odată cu tema „orașelor întregi", asamblări de păduri încîlcite și sufocante.

După ce, în 1940, a fost internat într-un lagăr de concentrare din Franța, în 1941 se refugiază în Statele Unite. Aici editează împreună cu Breton și Duchamp revista *VVV* (1942—1944), lucrează la un film al lui Hans Richter *Vise de vînzare* (1944). În cei doisprezece ani cît stă în Statele Unite (1941—1953) opera lui suferă o metamorfoză profundă, substituind fantasmelor malefice de altădată reverii tot mai cristaline. Realizează, de asemenea, importante sculpturi. În 1953 revine în Franța. Primește, în 1954, Marele Premiu al Bienalei de la Veneția.

ESTÈVE, Maurice

Născut în 1904 la Culan (Cher).

În 1923 se află în Spania, unde conduce cîtva timp un atelier de desen la o fabrică de țesături din Barcelona. Din 1924 pînă în 1929, Estève s-a arătat sensibil la descoperirile lui Van Gogh și Cézanne precum și la anumite inițiative ale suprarealismului. A fost apoi atras de opera lui Fernand Léger. Dar din 1935 viziunea lui devine mai subiectivă. În 1937 lucrează cu Robert Delaunay la decorarea Pavilionului aviației și cel al căilor ferate la Expoziția Universală de la Paris. Pînă în 1938 expune cu regularitate la saloanele supraindependenților. În 1961, Kunsthalle din Basel organizează o retrospectivă a operei sale; după 1947, forma se depărtează de realitatea aparentă. Estève a creat un univers plin de meditație.

GRIS, Juan

Născut în 1887 la Madrid. La 15 ani intră la Școala de artă și manufactură din Madrid. Foarte dotat pentru desen, colaborează de tînăr la reviste ilustrate, ocupîndu-se în același timp de pictură.

În 1906 pleacă la Paris, atras de gloria incipientă a lui Picasso; se instalează în Montmartre, strada Ravignan nr. 13, la „Bateau-Lavoir", alături de compatriotul său. Locuiește aici 15 ani. Pentru a-și cîștiga existența, publică desene în presa satirică. În 1912 expune la Secțiunea de Aur și la Independenți. Tot în 1912 se raliază la cubism, dar

refuză unele excese analitice. I se întîmplă uneori să caute efectul decorativ și să adauge culorii nisip și cenușă. Totuși, ritmul și mai ales arhitectura tabloului sînt elementele ce răspund nevoii lui de rigoare inflexibilă. Preia un procedeu inventat de Braque, al lemnului fals și al marmurei false — al fragmentului de realitate introdus de-a dreptul în tablou. Dar, în timp ce Braque și Picasso au aplicat în desen procedeul „colajului", Gris l-a utilizat exclusiv în pictură.

Visînd o artă rațională, statică, impasibiă, el se declară în favoarea unei picturi concepută aprioric și de o execuție pe cît de severă pe atît de savantă. Bolnav, acceptă totuși mai multe comenzi ale lui Diaghilev, în special decorurile și costumele pentru baletul *Tentațiile păstoriței* (1924).

Moare în 1927 la Boulogne-sur-Seine.

GROMAIRE, Marcel

Născut în 1892, la Noyelles sur Sombres, Marcel Gromaire a murit la Paris în 1971. Format la academiile libere din Montparnasse, avea să fie la rîndul său un profesor care a exercitat o influență considerabilă asupra tinerilor artiști veniți să se formeze la Școala de arte decorative, și aceasta datorită libertății și științei pe care le comportau lecțiile lui. Opera lui Gromaire, marcată de reminiscențe flamande, a evoluat datorită robusteții construcției. Căutările lui legate de expresie cunosc o adevărată înflorire și plenitudine a formelor în momentul în care Gromaire practică o pictură de o vastă semnificație umană și socială. Imaginile cu oameni pe front, scenele de muncă, pe cîmp sau în atelier, peisajele urbane, fac ca opera lui Gromaire să fie una dintre cele mai variate și mai bogate ale picturii contemporane, dar și una dintre operele cele mai semnificative în același timp. Ea are uneori accente satirice și glorifică valorile umane cele mai autentice. Gromaire ne-a dat și o viziune sesizantă a peisajului nord american. El ne-a lăsat una dintre cele mai ample descrieri ale realității lumii moderne și ale permanenței miturilor omenești. Opera lui s-a pretat în mod exemplar la transpunerea în tapiserii de mari dimensiuni.

GRUBER, Francis

Născut la 15 martie 1912 la Nancy; mama era poloneză, iar tatăl loren, de meserie pictor-sticlar. Cea mai mare parte

a vieții trăiește în Montparnasse, unde tatăl său își mutase atelierul. Nu poate urma nici un fel de cursuri, avînd o sănătate fragilă. Manifestă, de foarte timpuriu, calități de o rară precocitate, în desen și pictură. Frecventează atelierele învecinate, primind sfaturile lui Bissière și Braque.
În 1928 intră la Academia Scandinavă, unde este elevul preferat al lui Friesz și al lui Dufresne. Expune pentru prima dată în 1935 la Academia Ranson (desene), iar în 1942 îi urmează lui Bissière ca profesor la aceeași Academie. Dar se retrage curînd din toate grupările și saloanele, păstrînd contactul doar cu cîțiva artiști izolați, ca Giacometti. În 1947, atribuirea Marelui Premiu Național îi consacră opera. Atins grav de tuberculoză, moare la Paris la 1 decembrie 1948.
Hipersensibilizat de boală, el traduce în lucrările sale lumea de neliniști care-l înconjoară. Contrară oricărei preocupări decorative sau senzuale, opera lui e aplecată spre fantastic și tragic.

GUTTUSO, Renato

Sicilian de origine, născut la 2 ianuarie 1912, Guttuso devine membru al grupului „Corrente" (1940—1942). A fost unul dintre fondatorii grupului „Fronte Nuovo delle Arti" în 1947. Prin arta sa a luptat împotriva fascismului și războiului. Tendința realistă a picturii lui, formată încă la „Corrente", se cristalizează strălucit în anii 1948—1949, sub influența ideologiei partidului comunist. Foarte remarcat la expoziția internațională Dunn de la Londra, în 1963, Guttuso cucerește premiul pentru tinerii artiști la a 24-a Bienală de la Veneția; este artistul cu expoziție personală la a 26-a Bienală și obține Premiul internațional pentru „Plaja" la a 28-a Bienală. Paralel cu activitatea de artist, îndeplinește și funcția de profesor titular de desen la Liceo Artistico din Roma.

HARTUNG, Hans

Născut în 1904 la Leipzig. De foarte tînăr, începe să picteze sub influența lui Nolde și Kokoschka; chiar din 1921—1922 apar primele desene în tuș sau pastel și primele acuarele nefigurative. Din 1924 în 1928, studiază istoria artelor și filozofia, frecventînd în același timp Academiile din Leipzig și Dresda, avid să dobîndească cunoștințe tehnice aprofundate. Întreprinde apoi călătorii de studii în Italia,

Olanda, Belgia și în special în Franța, frecventînd asiduu muzeele, realizînd numeroase studii după maeștrii din trecut. In 1935, fugind de regimul nazist, se instalează la Paris. Primele sale pînze abstracte importante apar în anii care preced războiul. Hartung dezvoltă o scriitură grafică în care primează, după inspirație, cînd linia grifonată, cînd trăsătura îndrăzneață, ori pata de tuș, susținute de planuri colorate.

La începutul războiului se înrolează pentru prima oară în Legiunea Străină, iar apoi, după ce e demobilizat (trăiește un timp în Spania și Africa de Nord), se înrolează din nou în 1943; grav rănit pe frontul alsacian, i se amputează un picior. Intors la Paris în 1945, reîncepe să picteze după o întrerupere de șase ani. Evoluția lui Hartung își urmează calea ei proprie: jocuri de linii care, reunite în fascicule, urmează mișcări ordonate ori se desfășoară în spațiu ca niște mănunchiuri clătinate de vînt. I se decernează Marele Premiu al Bienalei de la Veneția (1960). O amplă retrospectivă a operei sale e organizată la Muzeul Național de Artă Modernă din Paris (1969).

HERBIN, Auguste

Născut la 29 aprilie 1882 la Quiévy, în nordul Franței.
Urmează cursurile de desen ale Școlii serale municipale, iar la 17 ani se înscrie la Școala de bele-arte din Lille. Sosește la Paris în 1901. Herbin vede în cubism un mijloc de a-și ordona coloritul foarte viu al naturilor moarte și peisajelor cu structuri proeminente. Urmează un proces natural de despuiere a formelor, care-l duce în 1917 la compoziția abstractă. După o scurtă întoarcere la figurație se îndreaptă prin 1927 spre abstracția totală. In 1931 fundează împreună cu Vantongerloo grupul „Abstracție Creație". Culoarea se eliberează acum de orice reprezentare. Formele sînt împrumutate din geometria plană — cercuri, diferite triunghiuri, patrate, dreptunghiuri, romburi, cărora culoarea le dă puterea de fascinație.

Inainte de a muri (Paris, 31 ianuarie 1960), Herbin donează Muzeului din Cateau-Cambresis un important ansamblu de opere.

KANDINSKY, Vasili

Născut la 4 decembrie 1866 la Moscova. Copilăria și-o petrece la Odesa. In 1886 se înscrie la Universitatea din Mos-

cova, unde urmează cursuri de drept şi de economie politică. În 1889 face parte dintr-o misiune etnografică însărcinată să studieze obiceiurile juridice ale comunităţilor ţărăneşti din gubernia Vologda. Se întoarce cu revelaţia artei populare ruse. Totuşi abia în 1895, vizitînd o expoziţie a impresioniştilor francezi la Moscova, îşi descoperă, în faţa unui tablou de Monet, adevărata vocaţie. Chiar din anul următor renunţă la cariera juridică şi pleacă la München pentru a se consacra picturii. După călătorii în Olanda, Italia, Tunisia, Franţa, se reîntoarce la München unde, din întîlnirea sa cu Franz Marc se va naşte în 1911 mişcarea „Blaue Reiter", ale cărei două expoziţii vor rămîne evenimentele marcante ale picturii moderne în Germania. După Revoluţie ocupă în ţara natală diferite posturi importante, la Comisariatul educaţiei populare şi la Atelierele de artă ale statului. Organizează în această perioadă diverse muzee provinciale şi conduce, la Moscova, Muzeul Culturii Picturale. În 1921 fundează Academia de Ştiinţe Artistice. Din 1922 pînă în 1933 este unul din principalii profesori de la Bauhaus; şcoala e închisă de nazişti. Se instalează la Paris, unde în 1944 moare.

Pînă la 43 de ani, Kandinsky a pictat numai tablouri narative. Abia în 1909 îşi va lua faţă de natură o serie de libertăţi, ce-l vor conduce la un fel de fovism foarte apropiat de expresionismul german, apoi la „improvizaţii" şi „compoziţii", alternative şi nefigurative. Încă din 1910 Kandinsky se afirmă ca un iniţiator al artei irealiste, printr-o acuarelă complet abstractă. În acel an scrie şi *Despre spiritual în artă.* Condus de lirismul său, Kandinsky dă acum la iveală cîteva din cele mai magistrale şi îndrăzneţe compoziţii cu care se poate mîndri arta abstractă.

Paralel cu cercetările picturale, Kandinsky s-a preocupat de gravura în lemn, a făcut decoruri şi costume pentru *Tablouri dintr-o expoziţie* de Mussorgski, la Friedrick Theater din Dessau (1928) şi a imaginat decorul pentru un salon muzical la Expoziţia Internaţională de Arhitectură de la Berlin (1931).

KUPKA, Františèk

Născut la 25 septembrie 1871 în localitatea Opocno din Boemia; deprinde meseria de şelar la Dobruska; după ce-şi termină ucenicia, învaţă tehnica vernisării tablourilor şi arta de a îmbina culorile. După ce studiază la Şcoala de bele-

arte din Praga (1888), apoi la Viena (1892), în 1894 sosește la Paris, unde se stabilește; ca să-și cîștige traiul e nevoit să deseneze afișe și să colaboreze cu desene la diferite publicații. Ilustrează numeroase cărți. Din 1906, în pictura lui începe o profundă evoluție. Se mută la Puteaux, alături de Jacques Villon, și participă la cercetările grupului Secțiunea de Aur. În 1911—1912, Kupka pictează prima sa operă abstractă: *Fugă în roșu și albastru.* (Pasiunea pentru muzică îi dă posibilitatea să stabilească o paralelă între această artă și arta picturii.) Ve căuta de aci înainte să suprapună mase colorate, blocuri cromatice supraetajate (cum ar fi *Planurile verticale*) și, deopotrivă, să scoată în evidență linii izolate ce amintesc uneori de motivele grafice. In timpul războiului se angajează în armata franceză. Odată demobilizat, trăiește în singurătate, continuîndu-și cercetările. În 1918 este numit profesor la Academia de belle-arte din Praga. În 1936 prezintă la Muzeul Jeu de Paume o panoramă a realizărilor sale, concepută în cinci mari secțiuni: *Circulare, Verticale, Verticale și diagonale, Triunghiulare, Diagonale.*

A murit în iunie 1957 la Puteaux.

LAPIQUE, Charles

Născut în 1898, la Theizé (Rhône).

Fost elev al Școlii Centrale, din 1922 pînă în 1928 exercită profesiunea de inginer. Profită de postul său de preparator la Facultatea de Științe din Paris pentru a întreprinde cercetări asupra percepției culorilor (teza lui de doctorat tratează despre optica ochiului și viziunea contururilor).

Acest savant pictează încă din 1920. A devenit cel mai puțin dogmatic dintre pictori și unul din cei mai înclinați spre fantezie. Oricare ar fi sursele lui de inspirație (concursuri hipice, luptători, Veneția barocă, Roma antică și creștină, Grecia eternă. . .), Lapicque le tratează cu o anume grijă pentru realitate, căreia imaginile de vis îi adaugă fantasmagoriile lor. Imaginativ și în egală măsură observator lucid, Lapicque și-a asigurat în pictura contemporană un loc privilegiat și deliberat ambiguu. Este și autorul unor eseuri asupra spațiului, artei și destinului, publicate în 1956.

LÉGER, Fernand

Născut în 1881 la Argentan.

Fiu de țărani normanzi, la 16 ani se decide să părăsească

satul natal, intrînd ca ucenic într-un atelier de arhitectură din Caen. În 1900 vine la Paris, își face serviciul militar la Versailles, urmează cursurile Școlii de bele-arte și în 1908 se instalează într-un atelier din La Ruche. Se împrietenește cu Apollinaire, Max Jacob, Blaise Cendrars, cu pictorii Gleizes, Delaunay, Henri Rousseau, Picasso, Braque. În 1911 expune la Salonul Independenților *Nuduri în pădure,* operă aproape monocromă, executată sub influența lui Cézanne.

Deși participă la lupta cubiștilor contra picturii tradiționale, Léger refuză să se închidă într-un limbaj ermetic. Se simte mai în voia lui la reuniunile Secțiunii de Aur, unde se manifestă mai mult interes pentru mișcare și culoare.

La 30 de ani, Léger este un independent, un izolat care-și caută forța în propria-i personalitate și care nu vrea să datoreze nimănui nimic.

În 1913 începe o serie de *Contraste de forme,* compoziții de scheme geometrice logic și dinamic îmbinate, care îl desemnează de pe acum ca pe un novator îndrăzneț.

Mobilizat în 1914, gazat la Verdun și reformat în 1916, Léger își reîmprospătează inspirația și repertoriul. Va fi timp îndelungat obsedat de război și de creațiile civilizației industriale: remorchere, discuri de semnalizare, angrenaje. Și cînd va introduce în universul său mecanic figura umană — muncitorul, acrobatul, timonierul — o va picta exact ca pe mașini. Léger exprimă o lume de angrenaje, de biele, de roboți în mișcare sau în repaus, o lume concretă, impasibilă, depersonalizată, în care se exprimă poezia aspră a muncii și ciudățenia celor mai banale lucruri care ne înconjoară.

În 1924—1926, Léger revine la natura moartă, execută picturi murale total abstracte, înțelegînd să sugereze spațiul numai prin jocul culorilor. Problemă fundamentală, căreia îi va aduce soluții noi și decisive, din care arta publicitară avea să tragă multe foloase. Aceste preocupări apăruseră mai întîi în decorurile și costumele executate pentru *Baletele suedeze* (1921, 1922), în filmul său *Baletul mecanic* (1924) și în decorația pentru expoziția de Arte Decorative din 1925 (Pavillon de l'Esprit Nouveau). Fernand Léger atribuie obiectului o funcție și o valoare nouă. Îl separă de mediul său natural și-l asociază cu elemente neprevăzute într-un spațiu inventat. Aceste contraste de motive suscită, firește, alte contraste de forme, de ritmuri, de culori, ce-l vor împinge pe artist să nu mai considere o operă decît în raport

cu peretele, fie că e vorba de o vastă decorație ca *Transportul forțelor* (1937) făcută pentru Palais de la Découverte, sau de un tablou de șevalet ca *Femei la scăldat* (1931). În 1940, Léger se instalează provizoriu la Marsilia. Spectacolul docherilor scăldîndu-se în port îi inspiră seria de *Plonjori* (1941—1946). În statele Unite, unde se refugiase în noiembrie 1940, pictează „personaje în spațiu", și începe să disocieze culoarea de desen.

După seria de *Cicliști*, începută în Statele Unite, pictează în 1950 ciclul *Constructorii*, iar în 1952—1954 ciclul *La țară*. Termină în sfîrșit, în 1954, *Marea Paradă* (Colecția Aimé Maeght), o pictură de 12 m. p. în care și-a rezumat inițiativele și experiențele anterioare. În aceeași perioadă face decoruri de teatru și de balet, vitralii pentru bisericile din Audincourt (1951) și din Courfaivre (1954), pentru Universitatea din Caracas, mozaicuri pentru Capela din Assy (1949) și pentru Memorialul din Bastogne (1950), o imensă decorațiune pentru Palatul Națiunilor Unite, Manhattan (1952), proiecte de decorație pentru Auditoriumul Operei din Sao-Paulo, pentru spitalul din Saint-Lö. Lucrează în același timp la cartoane de tapiserie, la ilustrații pe tema *Circul* (1949), la sculpturi policrome în ceramică, realizate la Biot, acolo unde va fi construit în 1963 muzeul care-i poartă numele.

Nici un alt pictor contemporan n-a creat o operă cu caracter atemporal și universal ca a lui. Acest „Primitiv al timpurilor moderne" cum l-a numit criticul american Sweeney, este în același timp și clasicul lor.

1971: Muzeul Național de Artă Modernă din Paris organizează la Grand Palais o mare retrospectivă Férnand Léger.

LE MOAL, Jean

Născut la 30 octombrie 1909 la Authon-du-Percher (Eure et Loire). Își începe studiile artistice la Lyon, fiind atras mai întîi de arhitectură și decorație. După ce termină cursurile Școlii de bele-arte din Lyon se înscrie la Școala de arte decorative din Paris, apoi la Academia Ranson, unde îl întîlnește pe Bissière în 1934. Cu un an mai tîrziu începe să-și caute un drum propriu. Aplecîndu-se în același timp asupra fovismului și cubismului, execută între 1943—1950 peisaje și în special interioare și naturi moarte, în care structura e afirmată într-o lumină lipsită de violență, cu un cromatism de obicei discret. În 1953 obține Premiul Criticii.

Dacă în lucrările sale obiectele se reduc la o osatură descărnată, mai tîrziu, prin 1955, ele dispar cu totul, fără totuşi ca pictorul să înceteze de a evoca lumea exterioară. Peisajele îl vor inspira de aci înainte, şi în special marea şi norii: Le Moal se simte tot mai mult atras de fluid şi de mişcare. În consecinţă, el neglijează particularităţile materiale ale realităţii pentru a sugera numai efectele de lumină şi de culoare. Totodată el devalorizează linia, astfel că pînza lui nu mai e decît o vibrantă juxtapunere de tuşe colorate.

MAGNELLI, Alberto

Născut în 1888 la Florenţa.
După ce urmează diferite şcoli tehnice se consacră picturii, fără însă a frecventa academii şi profesori. În 1913 îi cunoaşte pe futuriştii italieni; în 1914 se împrieteneşte la Paris cu Apollinaire, Max Jacob şi Fernand Léger. Pictează naturi moarte şi compoziţii cu personaje simplificate la maximum, iar în 1915 pictează primele sale tablouri complet abstracte; apoi, timp de aproape 15 ani, Magnelli se întoarce la o artă semi-figurativă, de expresie violentă şi stăpînită totodată, atît în culoare cît şi în formă. În 1931, trecînd prin Carrara şi văzînd cum blocurile de marmură formează, în căderea lor, un fel de figuri, Magnelli se inspiră din acest spectacol în acelaşi timp real şi imaginar. O parte de loc neglijabilă a operei sale o constituie montajele şi colajele de o perfectă rigoare, în care apelează la materialele şi suporturile cele mai diverse, de la carton ondulat sau ceruit pînă la pînză, la hîrtie gudronată, ardezie şi sîrmă. Opera sa a fost prezentată la Paris în 1947 într-o mare expoziţie la Galeria René Drouin. Cu ocazia celei de a 75-a aniversări a lui Magnelli, mari retrospective au fost organizate la Muzeul din Zürich şi la Palatul Strozzi din Florenţa.

MANESSIER, Alfred

Născut la 5 decembrie 1911 la Saint-Ouen, în Somme. Se trage dintr-o familie de artizani din Picardia. După ce frecventează Şcoala de bele-arte din Amiens, vine la Paris în 1929 şi se înscrie la secţia de arhitectură a Şcolii de bele-arte, îşi continuă totuşi studiile de pictură, executînd copii la Luvru, şi lucrează la Academia Ranson alături de Bissière.

O scurtă ședere la Soligny în 1943 îl influențează profund; o mare parte a operei sale mărturisește intense preocupări religioase. Dacă în pînzele pe care le pictează prin 1944, ca *Pelerinii din Emmaus*, expusă la Salonul Eliberării, personajele pot fi totuși identificate, deși trăsăturile geometrizate și culoarea pură le îndepărtează în mod categoric de imaginea realistă, în curînd construcția devine exclusiv colorată. Lucrările sale traduc senzațiile resimțite pe valea Sommei sau în fața canalelor olandeze. În tablourile inspirate în 1959 de meleagurile din Haute Provence, apoi în 1965 de dealurile Valenciei, în Spania, scriitura devine mai amplă, mai decisă în ritmurile șerpuitoare ce se desfășoară pe pînză. Manessier a indicat drumul renovării vitraliului, prin operele realizate după 1947 pentru biserica din Brésceux, apoi prin decorarea bisericii din Hem. A creat machete de monumente sacre, cartoane de tapiserie, decoruri și costume de teatru și balet.

I se decernează Premiul de Pictură al Bienalei de la Sao-Paolo în 1953, Premiul Carnegie în 1955, Premiul Trienalei de Gravură de la Grenchen în 1958, iar în 1962 obține la Veneția cele mai înalte recompense ale Bienalei: Premiul Internațional de Pictură și Premiul Întîi al Institutului de Artă Liturgică.

MARCHAND, André

Născut la 10 februarie 1907 la Aix-en-Provence. După ce-și termină studiile secundare la Colegiul Iezuiților din Aix, în 1929 vine la Paris; se împrietenește cu Tal Coat și Gruber. Deprinde singur meseria de pictor, lucrînd în diverse academii libere și petrecînd ore îndelungate în sălile egiptene și orientale ale Luvrului. Influențat mai întîi de Cézanne, optează apoi pentru un realism insolit. Prima expoziție personală are loc în 1935; în 1937 obține Premiul Guillaume. Arta lui este pe deplin conturată. Paleta e dominată de gri, violaceu, albastru stins. Subiectele preferate sînt peisajele mohorîte, ce evocă nu o dată amintirea călătoriei în Sahara. Impresia generală e de apăsare și tristețe.

Prin 1940, retras la Aix, își reînnoiește complet viziunea picturală; descoperind culoarea pură, întrebuințînd o punere în pagină „japoneză", pictează, paralel cu numeroase naturi moarte, vaste și pătrunzătoare compoziții dramatice și o întreagă serie de peisaje din Baux. Opera lui se dezvoltă, se îmbogățește cu teme noi. Execută cîteva cartoane de tapiserie și ilustrează în gravură *Les Nourritures terrestres* de

André Gide, *Petite Cosmogonie portative* de Raymond Queneau şi *Le Visionnaire* de Julien Green.

Incepînd din 1955 îşi lărgeşte şi mai mult viziunea; scenele din Camargue, şi mai tîrziu acelea de pe coasta bretonă îl duc la o pictură mai puţin direct figurativă, în care caută să exprime un fel de „respiraţie marină" şi profunzimea cosmică a naturii.

MARQUET, Albert

Născut la 27 martie 1875, la Bordeaux.

La 15 ani părăseşte oraşul natal pentru a merge să studieze la Paris. Intră la Şcoala de arte decorative apoi, în 1896, la Şcoala de bele-arte, unde-l are profesor pe Gustave Moreau. Se împrieteneşte cu Matisse, de care rămîne legat toată viaţa. Participă împreună cu el la manifestările fovismului, la Salonul de toamnă din 1905. Însoţit de Dufy face popasuri frecvente pe coasta normandă. Mare amator de călătorii, rătăceşte prin Napoli, Amsterdam, Hamburg, Stockholm. In 1915 se află la Marsilia şi, de mai multe ori, în Alger.

Marquet practică desenul de timpuriu. Excelează în a surprinde doar din cîteva trăsături succinte şi caustice gestul unui personaj, o vietate în mişcare, forma unui copac, un vapor, o corabie. Pentru el, arta nu e o operaţie intelectuală, ca pentru Matisse, ci un mijloc de a exprima emoţia resimţită în faţa unui spectacol sau fenomen. A pictat portrete robuste şi nuduri subtile, dar s-a consacrat în cele din urmă exclusiv peisajului, studiind variaţiile şi nuanţele lui pe brumă şi zăpadă. Moare în 1947 la Paris.

MASSON, André

Născut la 4 ianuarie 1893 la Balagny (Oise). În 1912 intră la Şcoala naţională de bele-arte din Paris. In formaţia sa joacă un rol egal operele unor scriitori ca Nietzsche, Rimbaud sau Lautréamont şi ale marilor pictori din trecut, ca Delacroix, El Greco etc. După o scurtă perioadă cubistă, cînd pictează sub influenţa lui Juan Gris, în 1923—1924 realizează primul său tablou absolut simbolic, remarcat de André Breton. Participă la activitatea grupului suprarealist pînă în 1929. In 1934 călătoreşte în Spania şi rămîne în Catalonia pînă în 1936. După izbucnirea războiului civil, operele sale afirmă refuzul opresiunii. Aceasta i-a dat prilejul lui Breton să vorbească de „opere-de-artă-eveniment", cu putere evocatoare. In 1941 Masson se refugiază

mai întîi în Martinica, apoi în America de Nord, unde rămîne pînă în 1945. In toată această perioadă realizează opere de un lirism fulgurant, ce exercită o mare influență asupra tinerii picturi americane. Reîntorcîndu-se în Franța în 1947, se stabilește la Aix-en-Provence, regăsind în spectacolul naturii și al elementelor un inepuizabil izvor de inspirație. Opera pictorului n-o pune în umbră pe aceea a desenatorului și gravorului (ilustrații la *Soleils bas* de Limbour, la *Simulacre* de Leiris, *Les Conquérents* de Malraux etc.). Îi datorăm, de asemenea, numeroase decoruri și costume de teatru *(Morts sans sépulture* de Sartre, *Tête d'Or* de Claudel...).

MATISSE, Henri

Născut în 1869 la Cateau, în nordul Franței.

După terminarea studiilor secundare este angajat ca ajutor de notar la Saint Quentin. În 1890, în timpul unei boli, are revelația adevăratei sale vocații. Iar în 1892 tatăl său îi acordă permisiunea de a merge să lucreze la Paris, mai întîi la Academia Julian, apoi la Școala de bele-arte, în atelierul lui Gustave Moreau (martie 1895). Aici îi cunoaște pe Rouault, Camoin și în special pe Marquet, de aci înainte prietenul său cel mai apropiat. Vizitator asiduu al Luvrului, face în sălile acestui muzeu numeroase copii după Philippe de Champaigne, Poussin și Chardin.

Descoperirea lui Gauguin și a luminii meridionale îi transformă paleta. Matisse se hotărăște atunci să exprime culoarea ce exaltă tonurile, afirmă contururile, face formele mai prezente, simplificîndu-le. Prietenia cu Signac și Cross, alături de care lucrează la St. Tropez în 1904—1905 conferă picturii sale expresive și apropiate de fovism un caracter științific și sistematic. Pentru el, fovismul nu este ca pentru Vlaminck exaltarea culorii pure și mijloc de a afirma prin ea însăși o senzație exagerată, ci un efort de a reduce întreaga artă de a picta la culoare și la alte cîteva elemente fundamentale, linie și ritm în special, admirabil precizate. „Dumneata o să simplifici pictura" îi prezisese Gustave Moreau; într-adevăr, la Matisse culorile se învecinează franc unele cu altele, contrastează chiar cînd acest contrast duce la exaltarea lor; dar cînd contrastul trebuie evitat, o trăsătură neagră, lată urmînd formele, le separă; alteori albul pînzei, lăsat nepictat, servește aceluiași scop. „Valorile", de asemenea, sînt abandonate; în loc să diversifice tonurile

pentru dozarea atentă a luminilor și umbrelor acestora, Matisse le unifică și le etalează pe suprafețe mari, căutînd să exprime numai prin culoare, sau mai exact prin raporturile de culoare, operațiile dintre tonuri, lumina și forma, spațiul și adîncimea. Acestea sînt împreună cu arabescul (spre care adesea tinde linia sa) și ritmul, resursele fundamentale ale artistului. Călătoria în Maroc, din 1911—1912, îi grăbește evoluția. E atras de un cromatism auster și de forme mai dure, mai viguroase, mergînd pînă la un pas de cubism (1916). În 1919, Matisse descoperă natura mediteraneană și se stabilește la Nissa, care devine patria sa adoptivă. Opera se înseninează, se simplifică. Odaliscele sînt acum tema lui preferată.

Din 1928 își reia cercetările mai vechi tinzînd spre măreție și forță decorativă. *Dansul*, pentru Fundația Barnes. Realizează picturi din ce în ce mai simplificate și compararea stadiilor succesive ale aceleiași lucrări e revelatoare pentru acest proces. Una din ultimele lui mari realizări este decorarea capelei din Vence (1951). Ilustrează, de asemenea, cîteva cărți: *Poeziile* lui Mallarmé (1932), *Parsiphaé* de Montherlant (1944), *Florile răului* de Baudelaire (1947), *Dragostele* de Ronsard (1948) și *Poemele* lui Charles d'Orléans.

Sculptor, Matisse are la activul său o operă capitală.

Un loc excepțional, în sfîrșit, trebuie acordat hîrtiilor decupate, care l-au pasionat în ultimii ani de viață. Triumf al culorii pure și al arabescului ele sînt expresia supremă a geniului său.

A murit la Cimiez în 1954.

MESSAGIER, Jean

Născut la 13 iulie 1920 la Paris. În 1942 intră la Școala de arte decorative și își completează studiile călătorind, din 1946 pînă în 1948, în Italia și Algeria. La întoarcere prezintă primele sale picturi în cadrul Salonului Artiștilor sub 30 de ani, apoi la Salon d'Octobre, unde se numără printre fondatori, la Salon de Mai și la Salon des Réalités Nouvelles. Participă la diferite manifestări internaționale: Bienala de Gravură de la Ljubljana (1958 și 1967); Trienala de Gravură de la Grenchen în Elveția (1958), la Bienala de la Sao-Paolo, în 1965 — cu pictură și gravură.

„Peisagist abstract", Messagier își găsește sursele de inspirație în natură, traducînd emoția cu un sentiment de ordine și control. În 1957 adoptă o scriitură fluidă, făcută din vîr-

tejuri, transparențe, alunecări de lumină și unduiri caracteristice lui, prin care înțelege să celebreze viața misterioasă a naturii. „Din realitatea imaginară a acestei picturi izvorăște un mare cînt feeric."

MICHAUX, Henri

Născut la 24 mai 1899 la Namur, în Belgia. În 1919 se pregătește să devină medic. Apoi părăsește medicina, pentru a fi marinar timp de mai multe luni. În 1922, contactul cu opera lui Lautréamont îi dă un șoc. Simte nevoia de a se exprima și începe să scrie. În 1924 se instalează la Paris (devine cetățean francez în 1955) și aici descoperă pictura lui Klee, de Chirico, Ernst. Din 1927 pînă în 1937 Michaux călătorește, scrie și publică diferite cărți, dar și pictează în același timp. Dă expresie, prin diverse mijloace, lumii sale interioare, „spațiului dinăuntru". Se alătură grupului suprarealist și expune la Galeria Pierre. În 1948 moartea soției, într-un groaznic accident, îi inspiră o serie de desene în peniță, laviuri și acuarele în care poate fi identificat unul din momentele esențiale ale expresionismului său vizionar. În 1950, Michaux revine la cercetarea semnului. Acoperă pagină după pagină cu pete de tuș, din care se nasc și se ordonează o mulțime de forme în mișcare. Începînd din 1956 efectuează sistematic o nouă experiență, care timp de mai mulți ani va răscoli sensibilitatea poetului, desenul și pictura artistului: experiența halucinogenelor și a mescalinei.

MIRÓ, Joan

Născut în 1893 la Montroig, în apropiere de Barcelona.
La vîrsta de 14 ani intră la Școala de bele-arte din Barcelona. Urmează apoi cursurile Academiei Gali. În 1915 se hotărăște să lucreze singur. Viața simplă și primitivă a satului Montroig, popasurile îndelungate la ferma părintească ajută la formarea personalității sale.

Primele lucrări sînt net influențate de cubism. Din 1918, Miró optează pentru un realism minuțios și precis, pentru un colorit ușor și transparent. După o scurtă ședere la Paris, în 1919, se împrietenește cu Picasso. Începînd din 1920, petrece toate iernile la Paris, iar verile la Montroig. Frecventează poeții suprarealiști, și ia parte la prima expoziție a grupului, în 1925, la Galeria Pierre.

Colaborează cu Max Ernst la costumele și decorurile pentru *Romeo și Julieta,* în montarea baletelor rusești. După *Peisajele imaginare* din 1927 și după *Interioarele olandeze* din 1928, Miró execută primele sale colaje din hîrtie și obiecte. În 1930 se inițiază în litografie. În anul următor expune primele *„sculpturi-obiecte"*. Creează o mare pictură murală la Pavilionul spaniol al Expoziției Universale de la Paris (1937). În colaborare cu olarul spaniol Artigas creează, începînd din 1944, ciudate fîntîni monumentale din ceramică. Execută picturi murale pentru Universitatea Harvard și un perete de ceramică pentru clădirea UNESCO din Paris.

MODIGLIANI, Amedeo

Născut la 12 iulie 1884 la Livorno, într-o familie de bancheri evrei.

Întrerupîndu-și studiile din cauza unei boli grave, este inițiat în pictură de către un pictor din Livorno; lucrează la Florența și la Academia din Veneția. Vine la Paris în 1906 și frecventează cercurile de artiști de la Bateau-Lavoir și din strada Ravignan: Picasso, Gris, Apollinaire, Max Jacob. Cade într-o neagră sărăcie și începe să se dedea la beții și stupefiante. În 1909 îl cunoaște pe Brâncuși și se apucă de sculptură, sub influența lui. Este de asemeni inspirat de arta neagră și de amintirea primitivilor. Ajunge repede la un stil foarte personal, monumental și pur. După o scurtă reîntoarcere în Italia, în mijlocul familiei sale, revine la Paris și expune la Salonul Independenților, atrăgînd atenția criticilor. Ca să poată trăi, execută portrete și sute de desene, ce constituie pentru el o nouă ucenicie. În 1915, Paul Guillaume începe să-i cumpere tablouri; se împrietenește, tot atunci, cu Zborowski, care avea să-l susțină pînă la moarte. Arta lui, eliberată de influențele acum învechite, este marcată de căutarea arabescului linear. O cunoaște, în 1917, pe Jeanne Hébuterne, care-i devine tovarășă de viață. Pictează mari nuduri culcate sau în picioare și numeroase portrete după oamenii simpli care-l înconjoară. Arta lui devine din ce în ce mai idealizată. În 1918, expoziția sa de la Berthe Weil este închisă de un comisar de poliție care declară nudurile scandaloase. Moare la Hôpital de la Charité la 25 ianuarie 1920.

MUSIC, Zoran Antonio

Născut la Gorizia (Italia). După terminarea studiilor secundare e admis la Academia de bele-arte din Zagreb. Călătorește în Spania și, multă vreme, în Dalmația; peisajul arid din această regiune de coline arse are o influență puternică asupra operei lui Music. În anul 1940 se reîntoarce în Italia și se stabilește la Veneția. Execută mai multe fresce pentru biserici. Face parte din rezistență. În 1943 este arestat și deportat într-un lagăr de concentrare la Dachau. După Eliberare se reîntoarce la Veneția, apoi se stabilește la Paris, unde expune în mod regulat începînd din 1952. În 1956 i se atribuie Marele premiu de gravură la Bienala de la Veneția. În 1960, prezintă o expoziție de pictură la aceeași bienală. În 1971 expune la Paris, apoi la Neue Pinakothek din München, o serie de pînze inspirate de tema morții și de amintirea lagărelor de concentrare.

PAGAVA, Vera

Născută în 1907 la Tbilisi. Desenează de foarte tînără. Venită la Paris în 1923, urmează cursurile Școlii de arte decorative, se inițiază în gravură, frecventează Academia Ranson.

În 1943 deschide o primă expoziție, împreună cu Dora Maar la Galeria Jeanne Bucher. Participă la numeroase expoziții de artă sacră, printre care și la Pavilionul Pontifical al Expoziției Universale de la Bruxelles, la Bienala de la Veneția în 1966 și la numeroase expoziții de artă franceză în străinătate.

Pictor de peisaje imaginare, de naturi moarte, de mari compoziții în linii despuiate, cu volume și culori mînuite cu precizie.

PALLADY, Theodor

Născut la 24 aprilie 1871, la Iași. În 1882 își începe studiile liceale la București și tot atunci începe să ia lecții particulare de desen. Se înscrie, în 1886, la Școala de poduri și șosele, însă caracter tranșant, considerîndu-se jignit de director, părăsește școala. În 1887 sosește la Dresda, pentru a-și continua studiile la Politehnică. Pictorul Erwin Oehme, cu care lua lecții particulare de desen și pictură, îl determină să se consacre exclusiv artei. În 1889, Pallady intră în atelierul lui Aman Jean, din Paris; în 1891 este admis

la Școala de bele-arte, iar cu un an mai tîrziu Gustave Moreau îl primește în atelierul său, unde este coleg cu Matisse, Rouault, Marquet. O prietenie exemplară îl leagă de Matisse. Pasionat de desen, consacră ani și ani acestei arte, în care ajunge la o mare simplificare și deciziune. Colorist rafinat, Pallady avea totuși să noteze mai tîrziu: „Cîte desene am stricat, vrînd să fac pictură". În 1900 expune pentru prima oară, la Pavilionul României, în cadrul Expoziției Universale de la Paris. În 1906 își instalează atelierul în Place Dauphine, unde avea să lucreze aproape 30 de ani. Expune rareori în capitala Franței (Galeria Nunès et Fiquet — prima expoziție personală, 1920; Galeria Marin Benezit, 1925; Galeria Eugène Blot, 1928...) și din ce în ce mai des la București. În 1925 expoziția sa de la Ateneul Român e prefațată de Tudor Arghezi: „... Pallady ne dă putința fericită de a-l pricepe și de a-l iubi, ca o lumină din constelația noastră... Delicat în nuanțe și splendori fragile, meșterul nostru ne povestește tainele culorilor văzute pe dinăuntru...". În 1926 i se atribuie la București Marele Premiu Național de Pictură. Cu banii pe care-i cîștigă în țară, se reîntoarce pentru lungi și fructuoase popasuri în Franța. Declanșarea războiului îl surprinde în România. Din această perioadă datează emoționanta corespondență dintre el și Matisse. Bombardamentele germane îi distrug 180 de tablouri. În anii următori războiului, caută să cumpere și să distrugă el însuși lucrări mai vechi pe care nu le consideră deplin realizate. În anul 1954 îi este consacrată o expoziție, iar în 1956 Galeria Națională a Muzeului de Artă din București găzduiește o amplă retrospectivă a operelor sale. Dar Pallady, în vîrstă de 85 de ani, bolnav, nu se mai poate deplasa s-o vadă.
A murit la 16 august, la București.

PETTORUTI, Emilio

Născut în localitatea La Plata, provincia Buenos-Aires, în 1892. Expune pentru prima oară în 1913, la Florența, unde îi frecventează pe futuriști. În 1917 se stabilește la Roma și se încadrează în mișcarea lui Balla și de Chirico. Colaborează la revistele de avangardă din Milano, apoi pleacă în Austria, continuîndu-și studiile la Viena. În 1924 poposește la Paris, unde-i cunoaște pe Juan Gris și pe Severini. În 1930 este numit director al Muzeului Național de Artă din La Plata. În 1941 este invitat să expună în Statele Unite, să studieze și să cerceteze modul de organizare a muzeelor. Din 1953 trăiește la Paris.

PICASSO, Pablo

Născut în 1881 la Malaga; tatăl său, José Ruiz Blasco, castilian de origine bască, era profesor de desen, iar mama, Maria Picasso, o andaluză de origine majorcană. Se dovedește un desenator de o remarcabilă precocitate. Expune la Barcelona, în 1897. În 1900 vine la Paris, unde admiră tablourile lui Van Gogh și scenele din Montmartre ale lui Toulouse-Lautrec; acest interes nu rămîne fără ecou în picturile sale din acea perioadă și din „perioada albastră" (1901—1904). Săracii, bolnavii, dezmoșteniții vieții — acestea erau pe atunci temele operelor sale.

Instalat la „Bateau-Lavoir", în strada Ravignan 13, atelierul său devine locul în care artiști și scriitori elaborează împreună principiile unei estetici noi.

„Perioada roz" (1905—1906), în care predomină nuduri, actori ambulanți, arlechini, scene de circ, îi permite să-și înmlădieze tehnica și să accentueze deformările. O cotitură decisivă se produce o dată cu *Domnișoarele din Avignon* și numeroasele eboșe și schițe de chipuri pe care le pictează în 1906—1907.

În 1908 este, împreună cu Braque, în fruntea a ceea ce avea să se numească cubismul. Ceea ce-și propuneau, era să dea iluzia de volum pe o suprafață plană, și aceasta fără a recurge la modelare, clarobscur, la perspectiva lineară sau la alte convenții. Ei izbutesc să facă acest lucru prin descompunerea planurilor, prin figurarea obiectului văzut din mai multe unghiuri simultan. Pictează nu ceea ce văd, ci ceea ce își reprezintă prin analiză. În 1911, cubismul încetează de a mai fi analitic, renunță la contemplarea naturii și se îndreaptă spre un conceptualism autoritar; stăpînit în cele din urmă, obiectul e supus unor forme imaginate a priori. În timpul războiului, chemat la Roma de Diaghilev, Picasso se apropie de școala vechilor maeștri. Execută decorurile și costumele la *Parada* (1917) și *Tricornul* (1919). Reia temele sale mai vechi: acrobați, arlechini, dansatori; apoi, influențat de arta greco-romană, dă naștere la o mulțime de giganți și de femei planturoase, desenate în maniera lui Ingres.

După o scurtă perioadă romantică, în care pictează cîteva portrete ale fiului său și cîteva tauromahii cu accente din Goya (1923), venind în contact cu suprarealismul încearcă să-și expliciteze visul și pornirile. Începe o importantă operă sculptată. În 1936 expresionismul său latent iese la lumină, exasperat de tragedia care-i însîngerează patria. Pic-

tează pentru pavilionul Spaniei la Expoziția Universală din 1937 *Guernica,* apoi seria de *Femei plîngînd* și aceea de *Femei șezînd* (1937—1944), cu chipurile și membrele dislocate, cu anatomii torturate atroce.
În 1948 se instalează la Vallauris și înnoiește din temelii ceramica în declin.
Nașterea fiului său Claude (1947) și a fiicei sale Paloma (1949) determină apariția tablourilor reprezentînd maternitățile și portretele de copii pline de tandrețe. Tentat de decorație, realizează în 1952 două mari panouri, al Războiului și al Păcii, destinate unei capele din Vallauris; cu șase ani mai tîrziu execută o pictură murală pentru UNESCO. Lucrările create în ultimii ani, la Vauvenargue și apoi la Mougins, se articulează în jurul unor teme preluate din tablouri celebre. Este și autorul unei importante opere gravate, în special pe linoleum.

POLIAKOFF, Serge

Născut la 8 ianuarie 1906 la Moscova. În 1919 se află la Constantinopol împreună cu o mătușă, cîntăreață celebră pe care o acompaniază la chitară și cu care cutreieră întreaga Europă pînă în 1923, cînd se stabilește la Paris. În 1930 începe să studieze pictura. Ziua, urmează cursurile Academiei Frochot în Montmartre, lucrează la Academia Grande Chaumière în Montparnasse, iar seara cîntă la chitară în culisele teatrelor pariziene. Il întîlnește pe Kandinsky și se împrietenește cu Robert și Sonia Delaunay. Prin 1937 pictează primele sale compoziții nefigurative. Prima expoziție personală are loc în 1945, într-o galerie pariziană; doi ani mai tîrziu, în 1947, primește Premiul Kandinsky.
Poliakoff a știut să creeze un spațiu pictural care nu datorează nimic luminii impresioniste, și nici geometriei: un spațiu cu două dimensiuni, obținut prin îmbinarea de forme plane și întrepătrunderea de planuri colorate. El dă tonurilor viața intensă prin savante suprapuneri de culori.
A murit la Paris în octombrie 1969.

POUGNY, Jean

Născut la 20 februarie 1894, lîngă Petrograd, în Finlanda, dintr-o familie de muzicieni.
În 1910 face un prim popas la Paris, lucrînd la Academia Julian și la diferite alte academii particulare. În 1911—1914 participă la Salonul Picturii de Avangardă din Petrograd, al Uniunii Tineretului. Stilul său, inițial apropiat de

fovism, evoluează foarte repede. Asimilînd experiența cubistă, el aderă la suprematism și apoi la constructivism. În 1916 semnează *Manifestul suprematismului* împreună cu Malevici. În 1918, numit profesor la Academia de bele-arte din Petrograd, aderă la „Realismul constructiv" — mișcare numită mai tîrziu formalism. În 1923 se întoarce la Paris, unde se stabilește definitiv. Ca să-și cîștige existența, pictează numeroase decoruri de teatru și lucrări publicitare. În noile sale tablouri, Pougny recreează o atmosferă interioară, o sărbătoare intimă, dîndu-ne o imagine tandră a obiectelor și oamenilor.
Moare în 1956 la Paris.

REICHEL, Hans

Născut în 1892 la Würzburg.
La 19 ani, Reichel se decide să se consacre artei și începe să frecventeze mediile de avangardă müncheneze. Aici cunoaște în 1919 pe Paul Klee, apoi pe Rilke, și în 1924 pe Kandinsky. După călătorii diverse, se instalează în 1928 la Paris, unde rămîne pînă la sfîrșitul vieții.
Practicînd aproape exclusiv acuarela, Reichel ne propune o lume în care viața și visul nu mai sînt diferențiate.
În 1948 devine cetățean francez. Moare în 1958 la Paris.

REQUICHOT, Bernard

Născut la 1 octombrie 1929 la Asnières (Sarthe) într-o familie de ofițeri. Elev la diferite școli religioase, frecventează apoi Atelierul de artă sacră și Atelierul Charpentier de pregătire pentru Școala de arte decorative; intră la Școala de bele-arte. Din 1952 face gravură, iar pictura sa se angajează în experiențe tehnice foarte îndrăznețe, inventînd mai ales forme deosebit de ingenioase de colaj.
Se sinucide la 4 decembrie 1961.

ROUAULT, Georges

Născut la 27 mai 1871 la Paris, într-o pivniță, în timpul bombardării orașului de către „versaillezi"; tatăl său, ebenist, era breton, iar mama pariziană.
Lucrează la un sticlar-pictor, de la care învăță să repare vitralii vechi; serile, urmează cursurile Școlii de arte decorative. În 1891 intră la Școala de bele-arte, în atelierul pe care avea să-l conducă în curînd Gustave Moreau. După ce obține Premiul întîi al Școlii, pentru lucrările de atelier, nu

reuşeşte să obţină şi Premiul Romei, şi părăseşte şcoala la îndemnul maestrului său. Cunoaşte acum o perioadă de mari dificultăţi materiale; arta lui se transformă şi se eliberează de tradiţie, în timp ce culorile se exaltează şi se luminează. În 1903 îl cunoaşte pe Huysmans care-l invită la mănăstirea Ligugé. Îl cunoaşte pe Léon Bloy, de care e influenţat. În pictură exprimă mizeria lumii, prin opoziţia tonurilor dramatice, a tonalităţilor care evocă noaptea (seriile de fete, de prostituate, de bîlciuri). În acelaşi an participă la primul Salon de toamnă, împreună cu Matisse şi Marquet. În 1906 prezintă primele sale *Odalisce*, la Galeria Berthe Weil; în 1907 expune o serie de clovni; în 1908 dă la iveală seria *Judecătorilor* şi a *Tribunalelor*. După numeroasele pînze pe teme sociale pictate în 1911, Rouault se îndreaptă spre scene şi motive religioase. În 1916, Vollard devine cumpărătorul său exclusiv. Îi instalează un atelier în propria sa locuinţă pentru a-i da posibilitatea să-şi termine sutele de lucrări începute. Paralel cu activitatea de pictor, Rouault ilustrează *Ubu rege* de Jarry, *Reîncarnările Părintelui Ubu* de Vollard, *Miserere* ... Începînd din 1940 se consacră exclusiv picturii religioase. În 1947 un proces îl opune moştenitorilor lui Vollard, care murise în 1939. Tribunalul hotărăşte, în favoarea lui, că pictorul trebuie să rămînă proprietarul propriei sale opere, atîta vreme cît n-a semnat-o şi n-a pus-o în vînzare. În 1948 Rouault arde 315 pînze pe care tribunalul i le restituise, socotindu-le imperfecte şi nemaitrăgînd nădejdea de a le termina vreodată. În acelaşi spirit, familia lui Rouault a donat statului pentru a alcătui o arhivă, operele rămase neterminate în atelierul pictorului.
A murit în 1958 la Paris.

SOULAGES, Pierre

Născut la 24 decembrie 1919 la Rodez.
Începe să picteze de foarte tînăr. Admis la Şcoala de bele-arte din Paris în 1938, preferă totuşi să nu urmeze cursurile. După război se instalează la Paris şi expune pentru prima oară în 1946 la Salonul Supraindependenţilor. În 1948 este invitat la importanta expoziţie Französische Abstrakt Malerei prezentată de muzeele germane. Prima expoziţie personală o deschide în 1949 la Galeria Lidia Conti, şi începe în acelaşi an să expună la Salonul din Mai. Expoziţiile sale mai importante au avut loc la Galeria Louis Carré

și la Galerie de France din Paris, la Galeria Kootz din New York. Obține Marele Premiu al Bienalei de pictură de la Tokio, în 1957, Marele Premiu al Bienalei de Gravură de la Ljublyana în 1958 și Premiul Carnegie în 1964.

SOUTINE, Chaim

Născut în 1894 la Șmilovici, aproape de Minsk.
Pleacă la Minsk, unde prinde gustul picturii. Intră la Școala de bele-arte din Vilnius în 1910, cîștigîndu-și viața ca operator la un fotograf. În 1913 cunoaște un medic care-i înlesnește călătoria la Paris. Se înscrie la Școala de bele-arte, în atelierul lui Cormon. Locuiește în Montparnasse, îl cunoaște pe Modigliani cu care se împrietenește. Acesta îl prezintă negustorului de tablouri Zborowski, care devine primul său cumpărător. În 1943 se refugiază în regiunea Touraine. Moare la 9 august, același an, în urma unei operații.

Pictor solitar, el este unul dintre aceia care au introdus în pictura modernă o lume tragică, obscură, tulbure, cu forme torturate. Fiecare din operele sale e o dramă, o mărturie, un protest față de condiția umană. Obsesiile lui îl fac să picteze adesea animale moarte. Oricît de violente ar fi, naturile sale moarte sînt totuși mai puțin violente decît peisajele, convulsionate ca și cînd pămîntul ar fi gata să se deschidă pentru a înghiți casele răzlețe și arborii care se rotesc.

STAËL, Nicolas de

Născut în 1914 la Petersburg.
După strălucite studii la iezuiții din Bruxelles intră în 1932 la Academia de bele-arte din acest oraș. Vizitează Olanda, Franța, Spania, Italia, oprindu-se îndelung în muzee. Începe să picteze după natură, în Maroc (1936). Stabilit la Paris în 1938, se angajează la începutul războiului în Legiunea Străină. Demobilizat în anul următor, se refugiază la Nisa unde pictează *naturi moarte* și *portrete ale Jeanninei*. În 1943, Staël se reinstalează la Paris. Trăind într-o mare mizerie, întrevede posibilitățile unei exprimări nefigurative. În 1945, Galeria Jeanne Bucher îi organizează o expoziție care-l revelează publicului parizian. Din 1948 pînă în 1952 pictura lui se eliberează din ce în ce mai mult de aparențele lumii fizice. Renunțînd la jocul îmbinărilor de lumini, la etalarea tonurilor delicate, artistul își simplifică

expresia plastică. Aşezînd culoarea cu cuţitul, pentru a tempera sau reanima lumina, el pictează, în planuri largi, vibrante şi masive compoziţii. Impresionat de un meci nocturn de fotbal la Parc des Princes, de tensiunea maselor colorate sub fasciculele trimise de proiectoare, pictează o suită de *Fotbalişti* (1952), monumentală arhitectură de materii şi de sonorităţi.

Nicolas de Staël îşi pune capăt vieţii aruncîndu-se de la fereastra atelierului său din Antibes într-o noapte de martie 1955.

SUGAI, Kumi

Născut în 1919 în Japonia, la Kobe, din părinţi muzicieni. Studiază la Şcoala de bele-arte din Osaka, iar în 1952 vine la Paris unde se stabileşte definitiv.

Realizează o importantă operă de litograf; pictura lui se dezvoltă şi se afirmă în pînze mari, încărcate de semne emblematice. Realizează compoziţii abstracte în care rafinamentul oriental se întîlneşte cu o organizare monumentală.

Laureat al Bienalei de la Veneţia (Premiul Bright, 1962), al Bienalei de la Sao Paulo (Marele Premiu de Pictură, 1965), şi al Bienalei de la Ljubljana (Marele Premiu de Gravură, 1963).

TAL COAT, Pierre

Născut în 1905, la Clohars-Carnoët, Finistère Quimper. Venit la Paris, pictează mai întîi mari figuri monumentale. Obţine premiul Guillaume pentru un portret al Gertrudei Stein şi participă la mişcarea „Forces Nouvelles". Instalat în timpul războiului la Chateau Noir (Aix-en-Provence), îşi începe cercetările asupra structurii peisajului, asupra mişcărilor şi ritmurilor. În curînd pe pînză nu mai rămîn decît culori eliptice, marcînd urmele lucrurilor şi impresii fugitive evocînd pictura chineză. În urma unui popas în Dordogne (la Moustier, 1956), caută să sugereze această natură primitivă cu care s-a confruntat omul preistoric şi presară semne în pînzele sale de mari dimensiuni.

Expune de mai multe ori la Galerie de France, apoi la Galeria Maeght (1954, 1956, 1959, 1961, 1962). Retrospectivă la Kunsthalle din Berna în 1957. Opera lui e încoronată de executarea marelui mozaic exterior al zidurilor Fundaţiei Maeght de la Saint-Paul de Vence (1964), evocînd magice prezenţe primitive.

TANGUY, Yves

Născut la 5 ianuarie 1900 la Paris, din părinți bretoni (tatăl său era ofițer de marină); studiază la Paris și intră în marina comercială. În 1924 descoperă din întîmplare pictura lui de Chirico și se apucă imediat să picteze, fără ca pînă atunci să mai fi pus mîna pe vreo pensulă. Îi cunoaște pe suprarealiști în 1925, și ia parte la toate expozițiile lor din Franța și străinătate. În 1939 pleacă în America și în 1942 se fixează la Woodbury, în Connecticut. În 1948 devine cetățean american.
De la primele sale lucrări se detașează de realitate și dă o valoare figurativă obiectelor și temelor create de imaginația lui. Tanguy este unul din artiștii cei mai originali ai mișcării suprarealiste.
Moare în 1955 la Woodbury.

UNG-NO-LEE

Ung-No-Lee s-a născut în 1904 la Seul. A avut numeroase expoziții personale în Coreea. În 1945 fundează Institutul de pictură Go Am, la Seul, iar din 1948 conduce Studiile de pictură orientală la Universitatea din Hong Ik.
Venit la Paris în 1956, el prezintă mai multe expoziții personale, ca și în Germania și Elveția. Participă la expoziția de la Pittsburg și obține o medalie la Bienala de la Sao-Paulo. Reîntors în Coreea de Sud în 1967 este arestat, și condamnat pe nedrept. La intervenția asociațiilor de critici și de artiști din Occident, este pus în libertate. Pînzele sale îmbină rafinamentul extremului orient cu noile viziuni ale artei occidentale.

VASARELY, Victor

Născut în 1908 la Pecs, Ungaria.
După ce frecventează timp de un an Academia Podolini-Volkmann din Budapesta, intră în 1928 la „Mühely", Școala de arte aplicate fundată după modelul Bauhaus-ului. În 1930 se instalează la Paris. Lucrînd în domeniul publicității și al decorațiunii, își continuă concomitent cercetările picturale de inspirație constructivistă. Pictează mult pe celofan, suprapunînd mai multe foi pentru a obține prin transparență efectul de profunzime, numit de el: „multidimensiune". Tot mai preocupat de animarea suprafețelor, notează pe spatele pînzelor în ce lumină trebuie privite și dacă pot fi admi-

rate din două, trei, sau patru unghiuri diferite. În 1955 Vasarely lansează „cinetismul", stil al picturii abstracte în care impresia de mişcare este provocată prin iluzie optică.

În acelaşi an i se decernează Premiul Criticii, Medalia de Aur a Trienalei de la Milano şi Premiul Internaţional Valencia, în Venezuela. În 1964 primeşte Premiul Internaţional Guggenheim, iar în 1965, Marele Premiu de Gravură al Bienalei de la Ljubljana şi Marele Premiu al Bienalei de la Sao-Paulo.

VIEIRA DA SILVA, Maria-Helena

Născută în 1908 la Lisabona.

În 1928 vine la Paris, unde studiază mai întîi sculptura, cu Bourdelle şi Despiau. Lucrează apoi în atelierele pictorilor Dufresne, Friesz, Léger, precum şi în atelierele gravorului Heyter. În 1932 intră în contact cu Bissière. Din 1940 pînă în 1947 trăieşte în Brazilia. Apoi se stabileşte definitiv la Paris.

Fascinată de spaţiu, ea nu-l construieşte, totuşi, cu mijloacele perspectivei tradiţionale. Chiar şi în lucrările pe care le execută în timpul războiului, şi în care pot încă fi identificate personaje şi obiecte, ea juxtapune obsedant o mulţime de patrate, dreptunghiuri, romburi, le deformează şi le orînduieşte în aşa fel, încît suprafaţa pînzei pare a se distorsiona şi extinde. Aceste compoziţii par mai curînd neaşteptate, decît neliniştitoare; lumina care le umple se afirmă cu tandreţe. Ceea ce domină sînt griurile, alburile, culorile blînde ce subliniază ceea ce e insesizabil şi misterios în lumea întortocheată. Vieira de Silva a creat numeroase cartoane pentru tapiserie, în special pentru marele amfiteatru al Universităţii din Basel.

A primit, în 1963, Marele Premiu al Bienalei de la Sao-Paulo.

VILLON, Jacques

Gast Duchamp, zis Jacques Villon, s-a născut la Damville (Eure) în 1875. Tatăl său, notar, îl determină să intre ca ajutor de notar într-un birou din Rouen. Dar, în 1894, tînărul Gaston vine la Paris, urmează cursurile Şcolii de bele-arte şi se consacră picturii şi gravurii, în care fusese iniţiat din copilărie de bunicul dinspre mamă. Îşi ia ca pseudonim numele poetului preferat. Începuturile sînt grele.

Ca și Toulouse-Lautrec, de care este influențat, trebuia să colaboreze, pentru a putea trăi, la gazete umoristice (*Le Rire, l'Assiette au beurre*) și să facă afișe pentru cabaretele din Montmartre. În sfîrșit, în 1906 se poate consacra picturii. Sedus mai întîi de impresionism și de fovism, Jacques Villon e împins de gustul său pentru analiză spre cubism. În 1912 ia inițiativa de a reuni în atelierul din Puteaux cîțiva artiști, printre care Delaunay, Kupka, La Fresnaye, Léger, precum și pe frații săi — sculptorul Raymond Duchamp-Villon și pictorul Marcel Duchamp — care aveau să formeze grupul Secțiunea de Aur. Încearcă să redea diversitatea valorilor prin suprapuneri de planuri și caută echivalențe capabile să exprime mai mult sensul lucrurilor decît atributele lor exterioare. Astfel, tablourile sale sînt pictate într-o gamă relativ restrînsă, în care domină mai cu seamă cafeniurile și griurile. Ca să-și cîștige viața, din 1922 pînă în 1930 e nevoit să graveze reproduceri de pictură modernă pentru o galerie pariziană. Joacă un rol determinant în regruparea tinerilor pictori „de tradiție franceză" în timpul războiului, iar cercetările sale cromatice exercită o mare influență asupra acestora. I se decernează Marele Premiu al Bienalei de la Veneția în 1956.
Moare în 1963 la Puteaux.

VIRDUZZO, Antonio

Născut în 1926 la Greenwich Village (New York) dintr-o familie de emigranți sicilieni.
În 1933, întors în Italia, urmează cursurile Școlii de artă din Conuso (Sicilia) și obține diploma de sculptor în piatră. În 1941 își continuă studiile la Liceul artistic din Florența, apoi se ocupă de restaurări de biserici, atras în mod deosebit de pictura murală. În 1947 călătorește în cele două Americi și în Europa, ca marinar pe un cargou.
Se reîntoarce în Italia în 1949, colaborează la numeroase reviste de artă modernă, organizează schimburi artistice între America, Italia și Franța. În 1952 creează o pictură numită „a sferei abstracte" („astrattosfero") și e preocupat de strălucirea formelor geometrice.
Ținînd în același timp de sculptură și de pictură, operele sale sînt tridimensionale, adăugînd suprafețelor proiecții unghiulare și înscriindu-se în cadre simultane. În 1962 primește Marele Premiu Internațional de Gravură al Bienalei de la Veneția.

CURRICULUM VITAE

Jacques Lassaigne, născut în 1911 la Paris, debutează în critica de artă în 1933 la săptămînalul „Sept", la „Beaux-Arts" și la „Revue Hebdomadaire".

În cursul unei călătorii în România, cunoaște pe profesorul Dimitrie Gusti și participă la alcătuirea, de către echipe sociologice, în 1935, a monografiei satului Șanț din Transilvania.

Cu prilejul Expoziției Internaționale din 1937, publică o culegere de texte: *Francezii în România*. Traduce, împreună cu Ilarie Voronca, *Bocete* culese în Gorj de Constantin Brăiloiu și le publică în revista „Mesures", condusă de Jean Paulhan. Colaborează la „Revista Fundațiilor" și începe redactarea unei monografii asupra lui Luchian. Această lucrare, terminată în 1940 cu prilejul unui popas la Institutul Francez, va fi publicată de profesorul Al. Rosetti în 1947, cu o nouă ilustrație, documentele reunite anterior dispărînd în timpul războiului.

Alăturîndu-se Forțelor Franceze Libere din Palestina (martie 1941) Jacques Lassaigne colaborează la postul clandestin Radio-Levant-France-Libre, și, după campania din Siria, devine șeful Serviciului de informații al delegației franceze în Levant, pe lîngă generalul Catroux. Director la Radio-France din Alger, în 1943, și numit director general al postului de Radiodifuziune France Libre în 1944, devine director al jurnalului vorbit al Radioteleviziunii franceze după eliberarea Parisului. Demisionează în 1945, la plecarea generalului de Gaulle, și își reia activitatea de critic de artă.

Din 1949 colaborează regulat la Editura Skira (Geneva), unde se ocupă în special de colecțiile „le Goût de notre temps" și „Marile Secole". Aici publică Istoria picturii spaniole, Istoria picturii flamande, Secolul XV, precum și numeroase monografii de artiști: Lautrec, Dufy, Matisse, Kandinsky, Miró. La alte edituri publică primele lucrări consacrate operelor lui Jacques Villon și monografii despre Delacroix, Goya, Picasso, Chagall...

De numeroase ori comisar al expozițiilor franceze în străinătate la Stockholm și Berlin în 1950, în Spania în 1955, Israel 1960, la Moscova în 1961, Montréal 1963, este în mai multe rînduri numit comisar al Franței și membru al Juriului la Bienalele de la Sao-Paulo și Veneția, la Bienalele de gravură de la Ljubljana, Tokio și Grenchen. Delegat general al Bienalei de la Paris, președinte al Asociației internaționale a criticilor de artă (A.I.C.A.) din 1966 pînă în 1969.

DE ACELAŞI AUTOR

Daumier (Hypérion, Paris 1937)
Almanahul artelor, în colaborare cu Eugenio d'Ors (Fayard, Paris, 1937)
Francezii în România (Les Français et la Roumanie) (Bucureşti, 1937)
Toulouse-Lautrec (Hypérion, Paris, 1939)
Adevărul despre iunie 1940 (La vérité sur juin 1940) (Beirut, 1941)
Cronici din Alger (Beirut, 1944)
Luchian (Editura Fundaţiilor, Bucureşti, 1947)
Bocete, traducere în colaborare cu Ilarie Voronca *(Les chants du mort)* (Charlot, Paris, 1947)
Degas (Hypérion, Paris, 1947)
O sută de capodopere ale Şcolii din Paris (Cent Chefs d'Oeuvre de l'École de Paris) (Charpentier, Paris, 1947).
Panorama artelor 1946 şi 1947, (Panorama des Arts 1946 et 1947), în colaborare cu R. Cogniat şi M. Zahar (Somogy, Paris, 1947—1948)
Picasso (Somogy, Paris, 1948, ediţie revăzută şi adăugită în 1955).
Goya (Hypérion, Paris, 1948)
Delacroix (Flammarion, Paris, 1949)
Colaborare la Istoria picturii moderne, vol. II şi III *(Participation à l'Histoire de la Peinture moderne),* (Skira, Geneva, 1950)
Jacques Villon (Ed. De Beanne, Paris, 1950)
C. F. Hill (Institut Tessin, Paris, 1952)
Istoria picturii spaniole, 2 volume *(Histoire de la Peinture espagnole)* (Skira, Geneva, 1952)

Lautrec (Skira, Geneva, 1953)
Dufy (Skira, Geneva, 1954)
Soutine (Hazan, Paris, 1954)
Colaborare la Dicționarul picturii moderne (Hazan, Paris, 1954—1963—1968)
Elogiu lui Jacques Villon (Eloge de Jacques Villon) (Brucker, Paris, 1955)
Secolul XV, în colaborare cu G. C. Argan (Le XV-e siècle) (Skira, Geneva, 1955)
Istoria picturii flamande, 2 volume *(Histoire de la Peinture flamande)* (Skira, Geneva 1957—1958)
Chagall (Maeght, Paris, 1957)
Matisse (Skira, Geneva, 1959)
Miró (Skira, Geneva, 1963)
Kandinsky (Skira, Geneva, 1964)
Pougny (Waldemar Klein, Baden-Baden, 1964)
Plafonul Operei pictat de Chagall (Sauret, Paris, 1965)
Impresionismul (L'impressionnisme) (Rencontre, Lausanne, 1967)
Desene de Chagall (Dessins de Chagall) (Skira, Geneva, 1968)
Chagall, decoruri de balet (Chagall, décor de ballets) (XX-e Siècle, Paris, 1968)

CUPRINS

Cuvînt înainte 5

În loc de prefață 8

Avertisment 10

Capitolul 1

ÎN JURUL FOVISMULUI 11

H. Matisse 12 Guașele decupate ale lui Matisse 27 În numele lui Bonnard 30 G. Rouault 34 A. Marquet 38 Pallady 40 R. Dufy 47

Capitolul 2

ÎN JURUL CUBISMULUI 51

Picasso 52 Braque 59 Convorbire cu G. Braque 62 J. Gris 67 R. Delaunay 71 S. Delaunay 74 Kupka 76 Villon 79 F. Légér, un primitiv al viitorului 83

Capitolul 3

IMAGINAR ȘI EXPRESIE 87

Chagall 88 Modigliani 102 Soutine 105 Kandinskyllo Pougny și suprepatismul 113

Capitolul 4

EXPERIENȚE SUPRAREALISTE 119

M. Ernst 120 Miro 123 O primăvară Miro 126 S. Dali 129 Tanguy 133 V. Brauner 136 A. Masson 138 H. Michaux 143

Capitolul 5
DESPRE ARTA ABSTRACTĂ 145
Herbin 146 A. Magnelli 151 Pettoruti 154 V. Vasarely 157

Capitolul 6
PREZENȚE ȘI REALITĂȚI 161
Balthus 162 Amintirea lui Gruber 165 Gromaire 172 Guttuso 174 A. Marchand 176 Unitatea lui Tal Coat 179 Music 183 Bores 185 R. Chastel 187

Capitolul 7
DINCOLO DE APARENTE 191
Bissière 192 În vizită la Bissière 195 Reichel 198 V. da Silva 201 Bazaine 204 Lapique 206 Estève 208 Manessier 210 Le Moal 213 Bertholle 215 Charchoune 217 Messagier 220

Capitolul 8
SEMNE ȘI MATERIE 223
Hartung 224 Afirmarea lui Soulage 227 N. de Staël 231 S. Poliakoff 234

Capitolul 9
DIVERSE CERCETĂRI 237
Chapoval 238 Requichot 241 Bellegarde 244 Dufour 246

Capitolul 10
VIZIUNI DIN ALTE PĂRȚI 249
V. Pagava 250 Colina 252 Dahmen 253 Ung-no-Lee 254 Sugai 256 Virduzzo 258

Note biografice 259

Curriculum vitae 297

De același autor 299

REDACTOR: ALEXANDRA DOBROTĂ
TEHNOREDACTOR: D. ZAVARA

APĂRUT 1973; COLI DE TIPAR 12,66; PLANŞE TIPAR ÎNALT 18.
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7.92; C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7.
TIRAJ 16 000+20+140 EX. BROŞATE.
TIRAJ EDIŢIA I-a 12 000 EX. (1969).

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ SIBIU
ŞOS. ALBA IULIA NR. 40.
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Biblioteca de artă

85

Biografii. Memorii. Eseuri

pictori pe care i-am cunoscut

Îmi place ideea unei critici care să devanseze dar și să cuprindă simultaneitatea aspectelor, să se apropie de operă pe mai multe planuri, în mod intuitiv, rațional, poetic și să permită mai ales o privire permanentă asupra viziunii, a unității ei, sesizînd cele mai neînsemnate dintre indiciile acesteia, precum și aspectele ei cele mai neașteptate.

JACQUES LASSAIGNE

Lei 11,50